

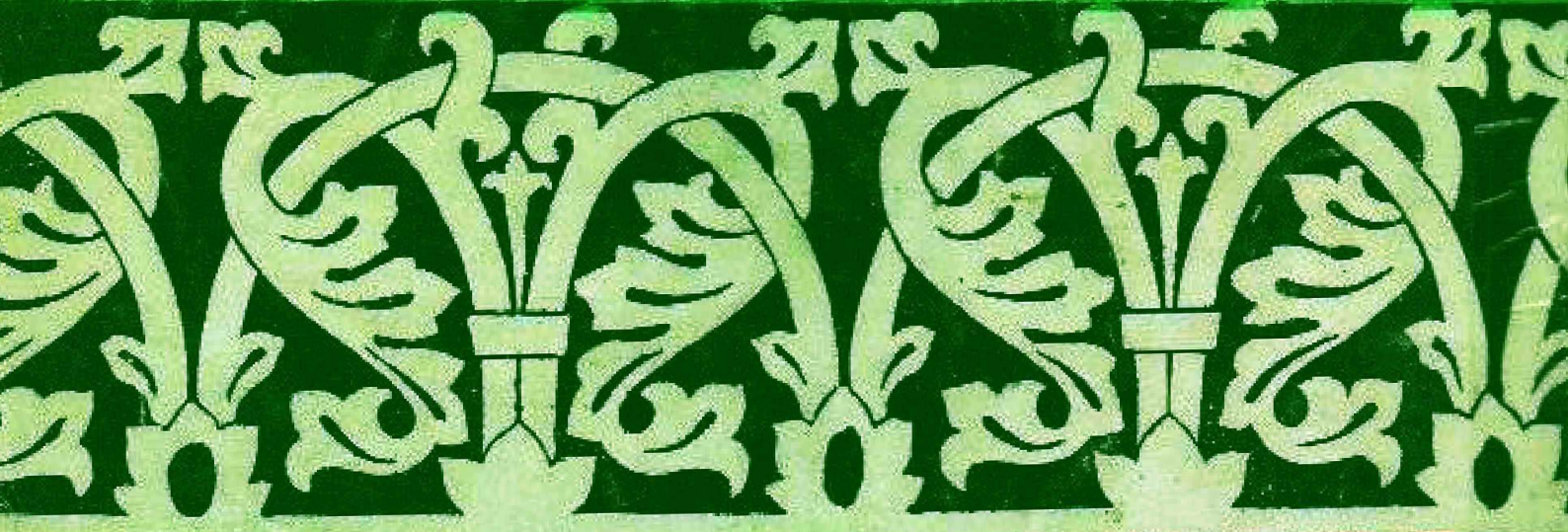
منتديات مجلة الإبتسامة  
www.ibtesamh.com/vb

نسخة معالجة  
وصفحات فردية

دكتور محمد فتوح احمد

# تحميل المنهج العربي

بنية القصيدة



دار المعارف

التحويل لصفحات  
فردية والمعالجة  
فريق العمل بقسم  
تحميل كتب مجانية

بقيادة  
\*\* معرفتي \*\*

[www.ibtesamh.com/vb](http://www.ibtesamh.com/vb)  
منتديات مجلة الإبتسامه

شكرا لمن قام بسحب الكتاب

يورى لوتمان

# محنة

## تحليل النص الشعري

بنية القصيدة

ترجمة وتقديم وتعليق

الدكتور محمد فتوح أحمد

أستاذ الدراسات الأدبية

كلية دار العلوم - جامعة القاهرة



دارالمعارف

رقم الإيداع	١٩٩٥ / ٢٢٨٢
الرقم الدولي	ISBN 977-02-4834-7

٣/٩٦/٥٠

طبع بطابع دار المعارف (ج.م.ع.)

---

الناشر : دار المعارف ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة - ج . م . ع .

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

**تحليل النص الشعري**  
بنية القصيدة



# تحليل النص الشعري

مهاد نقدي بقلم المترجم

يعتبر البحث في تحليل النص الشعري تائيا للبحث في البنية على وجه العموم ، من ناحية لأن استثمار هذا المنظور في معالجة الشعر كان لاحقا لاستثماره في دراسة أنظمة العلاقات بين المرسل والمتلقي في حقل اللغويات المعاصرة Linguistics ومن ناحية أخرى لأن مدخل « التحليل » الذي سلكته التحليلية النصية كان إحدى السمات المميزة لمرحلة ما بعد البنيوية ، وهي المرحلة التي بدأت مع مطالع السبعينات ، وربما قبلها ، ثم استمرت بشكل أو بآخر طيلة العقد الثامن ، وما تزال تظرح آثارها على دراسات الآداب الأوربية ، على اختلاف لغاتها وتنوع بيئاتها وأصقاعها .

ويعتبر كتاب يوري ميخائيلوفيتش لوتمان المسمى « تحليل النص الشعري - بنية القصيدة » ، والصادر في مدينة ليننجراد سنة ١٩٧٢ م ، من أهم الوثائق النقدية التي تستغل هذا المنظور التحليلي في البحث الأدبي ، إلى أنه من أوائل هذه الوثائق ظهورا ، وهو يعكس الموسوعية الثقافية لصاحبه ، حيث يقيد إفادة واضحة من مناهج البحث في اللغة والفنون التعبيرية والتشكيلية وحتى الطرز الثقافية العامة ، كما يعكس ذوقا نقديا وحسا شعريا بالغ الرهافة ، يتجلى في انتقائه لطائفة النصوص شديدة الدلالة على القضايا التي يثيرها ، وهذا وذاك إلى روح علمية تجريبية واضحة الانضباط ، ونخشى أن نقول : شديدة الصرامة ، ولكنه أحسن العلمي الذي تذرع به « لوتمان » ، والذي لا تنحصر مهمته في التماس الحلول لمنظومة القضايا ، بل تتجاوزها - وربما تتقدمها - بالوضع الصحيح لتلك القضايا ، لأن الوضع السليم لمشكلة هو - في التحقيق - بداية حلها ، ومالنا نذهب بعيدا وهذا هو شومسكي - في محاضرة حديثة له بجامعة القاهرة - يشعرنا بجو هذا المعنى حين يقرر أن أسئلة كثيرة أثارها الفلاسفة الإغريق منذ أقدم العصور ما تزال هي الأسئلة الأساسية التي يطرحها إلى يومنا العلم والفلسفة . إن إنجازات العلم - كما أشار شومسكي ، وكما سنرى لدى لوتمان - محدودة للغاية ، ذلك أن العلم لا يمثل أساسا في إنجازات تكفل لنا مستوى معيشة أفضل : بل قبل ذلك في طرائق علمية تكفل لنا معرفة أفضل بالكون وبالوجود من حولنا ، وتعيننا على التنبؤ سلفا بأشياء ليست بالبدييات ، وليست مما يتسنى اكتشافه بحواسنا وحدها .

هكذا كان الوضع الصحيح لقضية المنهج في دراسة النص الشعري هو أبرز ما عني به وأغخ عليه « يوري لوتمان » من إشكاليات الدرس الأدبي .

والمؤلف لا يكتب حقيقة تعلن عن نفسها عبر فصول كتابه ، حقيقة اتكائه إلى أسس التحليل البنائي لنص الشعري ، ولكنه حتى في إطار هذه الحقيقة الواضحة لا يجد ضميرا في أن يضع

تحت أقدامنا « لغما » علميا يتمثل في أن « قضية المصطلح » بتعبيره ربما كانت أهم العقبات التي يصطدم بها كثير من دارسي الأدب « ، وحتى كلمة « النص » التي جعلها جزءا من عنوان دراسته لا تخلو من مراوغة ، فبإمكاننا أن نطابق بين هذا المصطلح وإحدى قصائد عميد الشعر الروسي ألكسندر بوشكين ، وبإمكاننا أن نتداح بمفهومه فنطلقه على « غنائيات بوشكين » بكاملها ، وقد تمتد به إلى أبعد من ذلك فنجعله يستغرق « الشعر الغنائي العاطفي في روسيا خلال العشرينات من القرن التاسع عشر » ، بل قد نتجاوز في فهم ذلك المصطلح حدود الترتيب الإقليمي الزمني إلى آفاق التصنيف المنطقي فتجعل من « الشعر الأوروبي في العشرينيات من القرن التاسع عشر » نصا عريضا نعالجه باعتباره وحدة بنائية متكاملة ، وهكذا يتحدد تخوم « النص » ومعالجه في ضوء زاوية النظر التي نجعل منها منطلقا لدراستنا .

ويعترف لوتمان بأنه قد اختار لنفسه الهدف الأكثر تواضعا ، لأن مطلبه الأساسي قد تمثل في « استكناه البنية الداخلية للقصيدة » ، وهو مدخل لا يعدو - في رأيه - أن يكون مرحلة أولية في دراسة النتاج الفني ، لأنه محكوم بتحليل نص القصيدة من أول كلماتها وحتى آخرها ، وعبر مستوياتها الأدبية المختلفة ، ولكنه - في ذات الوقت - لا يقدم إلينا أية إضافات عن التوظيف الاجتماعي للنص ، ولا يوضح لنا تاريخ تأويله أو معالجه ، ولا مكانة الشاعر الذي أبدعه بين سابقه ولاحقه ، وما أشبه ذلك مما يمكن أن يثار حول علاقة النص ببيئته أو الجنس الأدبي الذي يتسمى إليه ، وهي الاعتبارات التي حدث بمؤلف الكتاب إلى أن يطلق على هذا اللون من الدرس الأدبي مصطلح « التحليل الأحادي للنص » .

ومن خلال تعفه لخطوات التحليل النصي « برز واضحا ميل « لوتمان » إلى المتنجح البنائي فلسفة وممارسة ، ولكنه لا يهتم السمة فهما سكونيا جامدا ، بل يطبق عليها نفس المقياس الذي طلبه « ليهي شراوس » حين ركز من البنية على خاصيتها العضوية : « لأن علاقة العناصر المكونة لها للنص أن يكون تغير أي عنصر مفضيا بذاته إلى تغيير بقية العناصر .. » (١) .

بيد أنه هل الرغم من منطلقه البنائي ، وربما بسببه ، نراه يتوقف كثيرا عند المدرسة الشكلية التي تمثل جناحها في حلقة موسكو اللغوية وجمعية دراسة اللغة الشعرية ، والتي ركزت دهرتها على أن النص ليس مجرد مادة ثانوية للدراسات التاريخية والنفسية ، بل إن له ذاتيته الجديرة بأن تكون موضوعا للبحث ، وقد عبر رواد هذه المدرسة عن كثير من الأفكار المتميزة فيما يخص الطبيعة السيميولوجية للنص الأدبي ، وسبقت بعض مبادئهم في هذا المقام أفكار النظرية البنيوية ، كما مارست تأثيرا عميقا في تطور العلوم الإنسانية بعامة ، وفي علم اللغة البنائي بوجه خاص ، من خلال تأثيرها الواضح في « حلقة براج » اللغوية ، وعبر أعمال رومان جاكوبسون على وجه التحديد .

ومن حق « لوتمان » أن يفرد هذه الوثيقة المتأنية للمدرسة الشكلية وما أفرزته من إرهابات مهات الطريق أمام البنائية ، فمن الملاحظ أن معركة الشكليين منذ البداية - بداية العقد الثاني



من القرن العشرين تحديدا - كانت في « فنية الشكل الأدبي » ، في أدبية الأدب من حيث هو فن باللغة في المقام الأول ، ومن ثم تمثلت نقطة الارتكاز لديهم في طرق البحث الفيلولوجي وقضايا علم اللغة بخاصة ، أما في الدرس الأدبي فقد التفتوا إلى التقييم التدريجية في العمل الإبداعي ، باعتبار أن الأدب - في التحليل الأخير - ليس إلا طريقة للتأليف بين مستويات الأصوات والدلالة والبنية النحوية والصور الفنية ، ومعالجته بنقش منطقتي ، أي بطريقة أدبية ، تقتضى ممن يتصدى له أن يحلله تحليلا تكامليا ، وأن يجعل قطب اهتمامه ذلك الشكل الذي انتقلت من خلاله تلك المستويات المتدرجة ، و « الشكل الفني لا يتحقق أساسا إلا بفضل التأليف بين الأصوات ، ثم الكلمات ، ثم التراكيب ، في نظام معين » (٢) .

ولقد كان تصور الشكلين للظاهرة الأدبية على هذا النحو مقدمة أفاد منها « البراجيون » وطوروها تطويرا لا يخلو من أصالة ، فإذا كان الشكليون قد فرقوا بين لغة الشعر واللغة العملية النثرية ، ورأوا في الأولى إحياء للكلمات وتكثيفا لدلالاتها حين تنتعش من خلال إيقاع القصيدة ، بعد أن تحجرت وجمدت في واقعها الالاشعري ، فقد فرق البراجيون بدورهم بين اللغة والواقع ، بين اللغة باعتبارها نظاما كليا ، والأحداث الكلامية واللهجات الوظيفية باعتبارها تنفيذا لهذا النظام واعمالا له ، واللغة في تصورهم - وطبقا لعالم اللغة السويسري فرديناند دي سوسير - تختلف عن الكلام ، فاللغة مجموعة القواعد والوسائل التي يتم التصرف اللغوي طبقا لها ، والكلام هو الطريقة التي تتجسد من خلالها تلك القواعد والوسائل في موقف بعينه ، ولوظيفة بعينها ، ومن التفاوت الوظيفي بين هذه الطرق الأدائية تنبثق نظرة أخرى إلى اللغة الأدبية باعتبارها أكثر تميزا وخصوصية من لغة الحياة اليومية ، إذ تقتنع تلك الأخيرة من الوظائف اللغوية بخاصة شديدة التواضع ، هي خاصية التوصيل أو الإبلاغ .

واعتقد أن تلك النقطة الأخيرة هي التي تفسر لنا سر الاهتمام الشديد من قبل الشكليين بلغة الشعر ، فهي اللغة الأخص في سلم الأساليب الوظيفية ، والعناية فيها ببنية الرمز اللغوي تطفى كثيرا على حجم العناية بالرموز ، كما أنها ليست أتوماتيكية الطابع من حيث استغلال الوسائل اللغوية ، بل تتميز بالتفكير الشديد في انتقاء المواد وتنظيمها ، ومن ثم يمكن القول بأن لها أعرافا خاصة لا يمكن أن تهاجم أو تنتقد بسبب تجاوزها للمستوى اللغوي العام ، بل أكثر من هذا ، قد تبدو اللغة الشعرية - أحيانا - وكأنها إخلال منهجي منظم بالأعراف اللغوية ، ولا يمثل هذا الإخلال فيما يسمى بالضرائر الشعرية وتجاوزاتها الصرفية والنحوية فحسب ، بل يتعداه إلى الطابع المجازي الذي تتسم به هذه اللغة ، إذ هو طابع يلتوى بالدلالات الوضعية الأولى للكلمات ، ويأيد منها بالمرج والتراكيب والحذف والإضمار دلالات فنية ثانوية ، هي بسنطق الشعر أهم وأولى من تلك الدلالات اللغوية الوضعية .

ومع التعاطف الواضح الذي يبديه « لوتمان » تجاه « الشكلية » ومبادئها ، فإننا نلاحظ

توكيده على أمرين هامين . أولهما يتعلق بعدد من المطاعن التي وجهت وتوجه إليها ، وثانيهما يتعلق بحدود التقاطع والتماس في علاقتها بالبنائية وأقانيهما .

طوائف أدبية ثلاث يشير إليها « لوتمان » وقفت من الشكلية موقف المؤاخذة والغمز ، أولاها المدرسة الرمزية التي اعتادت النظر إلى النص باعتباره رمزا لما استسر من خواطر ، ومن ثم لم تستطع التكيف مع مادية الشكليين ومقولتهم الذائعة في تحول الفكرة إلى بنية ، وثانيها الفلسفة الألمانية الكلاسيكية التي نظرت إلى الثقافة باعتبارها « حركة الروح » وليست مجرد مجموعة من النصوص ، أما ثالثة هذه الطوائف فقد تمثلت في علماء الاجتماع الذين رأوا في انكفاء الشكليين على النص رذيلة لا تعترف ، فإثن كان تفسير هؤلاء للنص قد أفضى إلى الإجابة عن هذا السؤال : كيف يبنى النص ؟ فإن السؤال بالنسبة إلى علماء الاجتماع قد صيغ على نحو مختلف ؛ إذ كان الطرح الأساسي لديهم : بأي الظروف أحيط النص ؟

ونضيف من جانبنا أن الشكلية وقد رفعت لواء الشكل الأدبي لم تنج من اهتراءات ذاتية وقوارص من النقد الحاد ، وبخاصة فيما يتعلق بالبعد الاجتماعي في النشاط الإبداعي ، والوظيفة الاجتماعية للفن ، وقد امتدت هذه الاهتراءات لتشمل بعض المصطلحات الأساسية في معجمها النقدي ، مثل « لغة الشعر » ؛ فنحن من هذه اللغة لسنا بإزاء نمط قولي واحد ، بل نحن - حسب ما يرى جاكوبسنسكي - أمام عدد من « الأساليب الوظيفية » يختلف فيها الشعر المنحسى عن الشعر الغنائي ، كما يختلف الشعر الخطابي عن شعر الأغاني ، وهكذا تبدو مجالات استخدام اللغة الشعرية متنوعة بتنوع وظائفها .

وإذا كانت الوظيفة عبارة عن شكل اجتماعي يدخل في دائرة ارتباط مع الأدب عن طريق اللغة كما يتصور الشكليون ، فإن معنى ذلك أنهم في استدراكاتهم قد قطعوا شوطا طويلا في التراجع عن نقاء الشكل الأدبي واستقلاله ، ولعل « شكولوفسكي » - وهو واحد من أبرز روادهم - كان يستشعر هذا المعنى حين راح يحاضر سنة ١٩٣٠ ، فلم يجد محاضراته عنوانا سوى أنها « تذكير خاطلة علمية » (٤) .

أما فيما يخص حدود التقاطع والتماس بين الشكلية والبنائية فإن « لوتمان » يقف بحزم صام ما يار من أن الشكلية كالت المنبع الأساسي للبنائية ؛ وهو يرد هذه المقولة بما يلحظ أوضح من أن البنية « لتلورن على حد سواء في أعمال الشكليين ، وفي أعمال معارضتهم » ؛ ومن هنا الفرط الأخير بالذكر « لوتمان » أسماء « باخثين » و « بروب » و « جوكوفسكي » و « جيرهودسكي » ، فجميع هؤلاء ، وكثيرون غيرهم ، قد عارضوا الاتجاه الشكلي ، ومع ذلك فلا جهودهم في تطوير الاتجاه البنوي ليست موضع جدال .

وما دهم « لوتمان » إلى هذا الغلو في تحديد دور « الشكلية » في النقد البنائي إلا خشية من حقد مطالفة ألبه بين المهجورين ، وبخاصة أن بعض البارزين من النقاد المحدثين يمثل القاسم المشترك بينهما ، ومع ذلك لا يمكن لأي ناظر منصف أن يغض النظر عن أن الشكلية بالتفاتها

المكتشف إلى اللغة الشعرية وتحليلها ، وتركيزها على القيم التدرجية في بناء العمل الأدبي ، قد أعادت البنائين على صياغة متتهم النقدي ، وبثورة قواعده العلمية .

ورغم أهمية قضايا الانتماء المنهجى وما يبدو من انحياز المؤلف إلى أسلوب المقاربة البنيوية نظراً وتطبيقاً فإنه في الفصل الذى عقده للحدث عن مواطن التماس والمفارقة بين الشعر والنثر لا يابث أن يفاجئنا - كالعادة - بالطريف والمستحدث في هذا الباب ، فهو يستذكر تلك البدهية الشائعة في نظرية الأدب عن أن « الكلام العادى » و « الكلام المقدم في شكل نثر فنى » يتميان إلى نفس النوع ، ومن ثم يكون النثر في علاقته بالشعر أولياً وسابقاً ، بل ويمضى في التذليل على هذه البدهية إلى حد الاستشهاد بمقولة توماشيفسكى : « إن الشكل الطبيعى للكلام البشرى المنظم هو النثر »<sup>(٤)</sup> .

ولكنه - نعى لوتمان - لا يلبث أن يواجهنا بما ينقض تلك البدهية رغم تسليم الكثيرين بها ، فهو لا يوافق على مقولة أسبقية النثر على الشعر باطلاقها ، اللهم إلا إذا قصد بالنثر ذلك الكلام العملى الخارج ، ذلك الكلام الوظيفى الذى ينهض بسهمة التواصل الاجتماعى ، أما « النثر الفنى » فلا يعتبر من الوجهة التاريخية صيغة الانطلاق « للغة الفن الأدبى » ؛ بل إن الشعر هو صيغة الانطلاق الوحيدة الممكنة لما يدعى بفن القول .

فالنثر بخصائصه التصويرية والتعبيرية ظاهرة متأخرة من الناحية الزمنية عن الشعر ، وهى تعود بتطورها إلى مرحلة فى الوعى الجمالى أوفر نضجاً ؛ لسبب بسيط ، وهو أنه لكى يكون إطار « ما » - كالنثر - يتمتع بحرية نسبية فى اجراءاته الأسلوبية ، فلا بد أن يكون هناك إطار سابق يتقيد بهذه الإجراءات ، حتى يكون لتحرر منها معنى فى تحديد تخوم الجنس الأدبى وتمييزه عن جنس أدبى آخر ، الأمر الذى يحتم القول بأن « النثر الفنى » لم ينشأ إلا على أساس نظام شعرى يكون هذا « النثر الفنى » وكأنه رفض له !!

وهذه النقطة الأخيرة تفضى بطبيعتها إلى توقف « لوتمان » عند قضية الشعر اخر Vets Libre وهو يورد فى هذا المقام تعليق الباحث الفرنسى باريس أونيجارون<sup>(٥)</sup> الذى يتصور أن مثل هذا المصطلح يتضمن قدراً من المغالطة المنطقية ؛ فما دام الإطار الشعرى إطار إجراءات يتقبل رفضها بالعمل الأدبى إلى المساحة النثرية على اتساعها فإن الشعر فى هذه الحالة لا يمكن إلا أن يكون « كلاماً غير حر » ، صحيح أن هذه الإجراءات لا تشكل وحدها الحدود الحاسمة بين ما هو « شعر » وما « ليس بشعر » ، لأن المضامين الجمالية لكل منهما تلعب دوراً هاماً فى هذا المقام ، وهى مضامين ذات علاقات تبادلية لا توافقية ، بمعنى أن العناصر اللاتصية تنهض هى الأخرى بوظيفتها فى تمييز هذا عن ذلك ، جنباً إلى جنب العناصر التصية أو الإجراءات التى تتشكل فى كون العمل الشعرى كياناً إبداعياً مرتباً على نحو ما ، وطبقاً لنظام فنى معين .

إن ذلك يحفزنا إلى التفكير مليا فيما نلاحظه من جنوح بعض نقادنا ومبدعينا إلى تصور أن الحرية المتاحة في إطار قصيدة التفعيلة تعنى حرية المبدع - على إطلاقها - في تخطي أية حدود حاسمة بين الشعر والنثر ، مروراً بالاعتماد على إيقاع « التفعيلة » وحدها ، وانتهاء بإزاحة هذا الإيقاع ، وصولاً إلى ما يسمى « بقصيدة النثر » . وفوق ما في هذا المصطلح الأخير من تناقض جوهري بين التسمية « بالقصيدة » والإضافة إلى « النثر » ، فإن أحدث النظريات الأسلوبية تؤكد أنه بقدر ما تتضاءل في الشكل الشعري تلك الملامح العروضية المميزة ، تزداد حاجته إلى ملامح إضافية تساعد على تمييزه عن النثر ، ومن ثم فلا مجال للظن - كما يتوهم بعض الناظرين - بأن الشعر الجديد أكثر سهولة في الممارسة من الشعر العمودي ، لأنه وقد زالت عنه الملامح الفارقة تقليدياً بين الشعر والنثر ، يحتاج إلى ملامح بديلة تؤكد أننا بإزاء شعر ولسنا أمام عمل نثري محض ، وعلى ذلك يعاق لوتمان : « كلما قلت في الشكل الشعري تلك العناصر التي تميز الشعر عن النثر ، اشتدت الحاجة إلى تأكيد حقيقة أننا لسنا بإزاء نثر ، وإنما نحن إزاء شعر على وجه الخصوص »<sup>(٦)</sup> .

أمران يمكن أن يساعدنا في هذا المقام على تحديد ما دعونا به بالملامح الفارقة ، أولهما سياق النص الشعري الذي يمنح وحدات هذا السياق بعض مائها الشعري ، ويجعل ما لم يكن شعرياً في ذاته شعرياً في موقعه ومكانه من النسق ، « قرب أبيات من قصيدة مكتوبة في إطار الشعر الحر يمكن ، إذا اقتطعت من سياقها ، أن تتلقى بوصفها نثراً »<sup>(٧)</sup> ، ولكنها داخل سياقها الشعري تكتسب طبيعة فنية خاصة .

أما ثاني الأمرين فهو بذل عناية خاصة في الكتابة الشعرية ، إذ ينهض الشكل الكتابي بدور بالغ الأهمية في تحديد الهوية الشعرية ، وبالذات إذا كان العمل موضوع الكتابة متمسكاً إلى « الإملار الحر » ، إذ يزداد اقترابه الوهمي من النثر بقدر ما تزداد حاجته إلى أن يكون على أقصى درجة من التميز عنه ، « الأمر الذي يقتضى عناية خاصة في الشكل الكتابي ، كي يكون مظهرها تماماً أننا بإزاء كلام شعري »<sup>(٨)</sup> ، والشكل الكتابي في هذه الحالة ليس مجرد وسيلة لتسجيل النص ، وإنما هو وسيلة إلى تحديد طبيعته البنائية ، وإشارة إلى الماتن كي يقوم بوضع النص المقترح داخل بنية من العلاقات الجمالية والثقافية أكثر عمومية وشمولاً .

إن البنية الكتابية لا تمثل - على المستوى اللغوي المحض - نظاماً تعبيرياً خاصاً ، بل هي تطرح نفسها باعتبارها مجرد تسجيل تحريري للمصورة الشفاهية للغة ، أما بالنسبة للنص الشعري فباعتبار أنه ينهض على أقصى حد من التنظيم فإنه يعنى كذلك بقرينة الحال ممثلة في دقة الترتيب الكتابي للنص ، الأمر الذي يتجلى أساساً في اقتران السطر الكتابي بالبيت الشعري ، وهو اقتران وظيفي في حقيقته الأمر ، إلى حد أنه عند أقصى درجة من التعميم التعبيري للوسائل البنائية يظل التوزيع الكتابي للشعر إلى أسطر باعتباره المعلم الوحيد من معالم انتماء النص إلى حقل الشعر .

ويمكن القول في كل الأحوال إنه حينما اقتنصنا في الكتابة الشعرية ما يشير إلى تخطيط

سابق فإنه بوسعنا أخذنا عن قيمة فنية تلك الكتابة ، على اعتبار أن كل ما يخطط في الشعر لا يكون كذلك إلا لكي يحمل قيمة ما ، وفي هذا إدانة صريحة لبعض ما يأتيه ناشئة الشعراء من توزيع اعتباطي للأسطر الشعرية دون إيلاء كبير عناية للمساحات المعنوية أو الإيقاعية أو التركيبية ، الأمر الذي يقلص دور الكتابة الشعرية أو يكاد يلغيه إلغاء تاما . إننا - في هذا الصدد - ينبغي أن نفرق بين الكتابة المعجمية : أي الرسم الإملائي الذي يقوم بمهمة ترجمة اللغة إلى رموز خطية ، والكتابة الإيقاعية التي تنهض بوظيفة مرموقة في الدلالة الشعرية ، وفي تحديد هوية النص الفنية ، وتندرج تحتها مساحات الفراغ ، وطريقة توزيع الأبيات ، وعلامات البدء والوقوف ، وجميعها أمور أولها الشكليون والبنائيون اعتبارا خاصا ، وإن كان الرمزيون قد سبقوهم في هذا المضمار ، فقد كانوا حريصين على استغلال القيم الإيحائية في الشكل الكتابي ، بحيث يصبح المعول في تلقى القصيدة على ترتيب الأحرف وأحجامها ومسافات الفراغ بينها ، مما يستوجب قراءتها قراءة « أوركستراية » - بتعبير داعية الرمزية الكبير ستيفان مالارميه - ، والمقصود بذلك أن عين القارئ ينبغي أن تشمل القصيدة بنظرة كلية تتناولها أفقيا وعموديا في آن معا ، إذ ليست القصيدة حينئذ سلسلة من الكلمات المتتابعة تتابعا زمنيا ، بل هي أشبه باللوحة ذات البعد المكاني الواحد<sup>(٩)</sup> .

وإذا كان الشكل الكتابي يؤدي وظيفة دلالية ذات قيمة في التقنية الشعرية : فلا يقل عن ذلك أهمية ما نلاحظه في كثير من نماذج الشعر الحديث من غلبة ظاهرة « التكرار الفني » التي تشكل ملمحا شديدا للبروز في واجهة الشعر المعاصر ، ويبدو تفسير « لوتمان » لهذه الظاهرة طريفا وعلميا في الآن ذاته ، فهو يرى أن « البنية الشعرية ذات طبيعة تكرارية »<sup>(١٠)</sup> بذاتها ، تتجلى هذه الطبيعة على مستوى الإيقاع ، كما تتجلى على مستوى التقنية ، وعلى نحو أكثر تعقيدا عند مستويات التعبير والتصوير والرمز ، ولكن الأمر إذا كان بهذا القدر من الوضوح حين يتعلق بالشعر ، فإن له جذوره فيما يتعلق بتكوينات النص الأدبي في جملته ، فالنص الأدبي عمل على درجة عالية من التنظيم ، وتنظيمه يسكن أن يتحقق بطريقتين : الموقعية Paradigm بانتقاء خيار أدائي وإطراح بدائله ، والسياقية Syntagm التي تفترض ألا يتكون النص من عناصر عشوائية ، بل يتحتم أن يكون كل عنصر من عناصره ذا علاقة عضوية ببقية العناصر ، وبحيث يمكنه أن يرهض بها نوعا من الإرهاص ، ومعنى ذلك أن النظام الكلامي يعمل في داخله جهازان في وقت واحد : جهاز تلقائي الحركة ، وجهاز آخر لا تلقائي الحركة ، أوخما يتعامل مع السياق ويقابل ما يدعى في الرياضيات بخاصية التسلسل ، والآخر يزاول عمله عن طريق استبدال خيار لفظي بخيار مختلف ، ويقابل ما يدعى في الرياضيات بخاصية التكافؤ ، وإذا كان النمط الأول هو الغالب في أجناس الأدب الموضوعية كالقصة والرواية والمسرحية ، فإن النصوص ذات الطاقة التعبيرية القوية ، وعلى رأسها الشعر ، والشعر الغنائي بوجه أخص ، تعتمد في بنائها على تغليب النمط الثاني تغلبا واضحا .

وينبغي ألا يقتصر نظرنا في النص الشعري على المتكرر وحده ، وأن يتعداه إلى نظام البدائل أو المتغيرات ، ويعني ذلك أننا حين نلتقي بضرب من التنظيم أو التوالى عند مستوى بنائى معين ، فإننا نصادف ما يصدع ذلك النظام عند مستويات أخرى ، وتواكب هاتين القاعدتين - النظام وصدع النظام - يشكل سمة عضوية فى بنية كل نص شعري .

إن هذه النظرة العلمية فى تأويل التكرار ووظائفه الشعرية كفيّلة بأن تفسر لنا كثيرا من تجليات هذه الظاهرة فى شعرنا العربى الحديث ، وقد كنا نقرأ بعض نماذجها فى إبداعات شعراء من أمثال السياب والبياتى وخليل حاوى وغيرهم فنعجب للإلحاح الغريب من قبلهم على تكرار بعض اللوازم التعبيرية بشكل عمدى ومقصود ، ومع التسليم بأن ترداد هذه اللوازم لا يخلو من إنتاجات دلالية ، فلا شك أن لها - من وجهة نظر البنية مجردة - دورا فيما أسماه « لوتمان » « النظام » و « صدع النظام » .

فى إطار تأويل لوتمان لظاهرة « التكرار الفنى » يندرج فهمه لعملية التقفية فى القصيدة ، وليس هذا بغريب إذا تذكرنا أن العلاقة المعقدة بين النظام وصدع النظام ، والتي تتميز بها البنية الإيقاعية ، تتميز بها أيضا عملية التقفية ، حتى بالنسبة للقصيدة الحديثة التي تبدو أحيانا وكأنها قد تحررت من كل قيد .

وتدين أصول نظرية التقافية الحديثة إلى ف. م. جيرمونسكى رائد الدراسة الصوتية للشعر ومؤلف كتاب « التقافية ، تاريخها ونظريتها » الصادر سنة ١٩٢٣ ، وفيه يرى أن التقافية لا تعنى مجرد التطابق بين الأصوات ، ولكنها ظاهرة من الظواهر الإيقاعية ، وهى بذلك تؤدى وظيفة عضوية فى المركب الموسيقى للشعر ، ولعل عودة الكثير من كتاب الشعر الحديث إلى هذا التبع راجعة إلى إدراكهم لهذه الحقيقة ، إذ يشعرون وكأن التقافية التي تتردد بين الحين والآخر تنهض بدور تعويضى يعنى على ما عسى أن ينتج عنه غياب الوزن التقليدى من شحوب الإيقاع ، وقد يزداد هذا الشعور عمقا حين يدركون أن لتقافية - فوق هذا الدور الإيقاعى - قيمة نفسية ودلالية ، شريطة أن لا نرادف بين هذه القيمة ومجرد الترداد الصوتى النمطى الخص ؛ لأن وقع التقافية فى نفسية المتلقى يرتبط بحفظها من المباحثة وعدم التوقع ، وليس من الصعب الاقتناع بهاء الحقيقة إذا قارنا بين القوافى التي تعتمد على التكرار لفظيا ومعنى ، والقوافى التي تشترك لفظيا وتختلف معنى ، ففي كتابنا الحائنين نرى التطابق الصوتى والإيقاعى واحدا ، غير أن اختلاف المعانى من الحالة الأخيرة يجعل التقافية تبدو أكثر غنى وإثارة وعطاء .

إن قضية العلاقة بين التقافية ونقبة مستويات النص الشعري لم تتل حظها من الفحص النقدي حتى الآن ، وقد يخيل إليك أنه فى ظل الثورة التي تحققت على تقاليد العمود الشعري قد انتهى دور التقافية أو تقلص ، واقع الأمر أن هذا الدور قد تنامى إلى حد ملحوظ ، وتفسير « لوتمان » لهذا التنامى لا يخلو من طرافة ، فهو يرى أن اهتزاز القيود المفروضة على النظام الإيقاعى « عموم » بإرهاب القيود المفروضة على مفهوم ما يسمى « بالتقافية » ، وكلما ازداد شحوب

البينة الإيقاعية أصبح دور القافية في العمل الشعري أكثر وضوحاً ، وربما كان هذا تأويلاً لما نلاحظه عند عدد من رواد شعرنا الحديث من جنوح إلى توظيف القافية على المستويين الإيقاعي والدلالي ، رغم رفضهم الالتزام التلقائي الكامل بها ، وافرأ - على سبيل المثال - قصيدة « رسالة من مقبرة » للشاعر الراحل بدر شاكر السياب لترى مصداق هذا الاتكاء الفطري على القافية ، مع ما هو معلوم من أن مجمل شعره يدور في الإطار التثعيلي على وجه العموم<sup>(١١)</sup> .

ومع ذلك فإن الإيمان بوظيفة القافية من الناحيتين الإيقاعية والدلالية لا يعنى تحوفاً إلى ظاهرة الية رتيبة ؛ لأن الشعر الجيد - فيما يرى لوتمان - هو الشعر الذى يعمل بلاغا فنياً ، وهو لا يستطيع ذلك إلا إذا تواكب فيه المتوقع واللاتوقع ، فإذا فقد الأول أصبح عديم المعنى ، وإذا فقد الثاني أصبح عديم القيمة .

ومغزى ذلك أن قضية القافية ترتبط بنائياً بمستوى التوقع واللاتوقع ، كما ترتبط فى النهاية بمقولة الشعر الجيد والشعر الردىء ، وهذا يعنى جدلية النص مع حاسة « الترقب » لدى متلقيه ، يعنى إخضاع هذا المتلقى لنظام فنى أغزر دلالة مما تعود عليه ، وإذا يقنع المبدع قارئه بهذا النظام فإنه يأخذ على عاتقه مهمة المضى به قدما فى اتجاه تحويل النظام - بدوره - إلى تقليد فنى ، وهكذا يفقد إعلاميته ، وهلم جرا . إن التجديد لا يكمن - كما يحسب المؤلف - فى ابتداع الجديد ، بقدر ما يكمن فى العلاقة الإيجابية مع التقاليد ، وهى علاقة ذات جناحين : إنعاش ذاكرة التراث من ناحية ، وعدم اتساعه : من ناحية أخرى ، وفى الجدل بين هذين البعدين ما يحقق مقولة الشعر الجيد ، وفيه أيضا ما يشير إلى أن النص الشعري الذى تنطبق عليه تلك المقولة غير ناجز اخصصول أولاً ، وغير قطعي اخصصول أخيراً ، وفى كل الأحوال نرى هذا التوتر بين إنعاش الذاكرة التراثية وعدم اتساعها أمراً يعين أكبر العون على الحوار الخصب مع الماضى والتفاعل الاخلاقى مع قيمه التاريخية .

ثم نرد بهذا المهاد النقدى إعادة التذكير بحملة التضيائى التى ناقشنا هذا الكتاب ، فإمكان من يريد ذلك أن يتيح لنفسه فرصة إعادة قراءته ، وكل ما هدفنا إليه أن ندفع إلى منطلقة الضوء بعض الموضوعات ذات الصلة بواقعنا الإبداعى ، نرى كيف طرحها الكتاب ، وكيف حاول حل إشكالياتها ، ومع ذلك فلا نزعج لأنفسنا ، ولا نزعج للمؤلف ، قدرة سحرية على قول الكلمة الأخيرة فيما طرحه وفيما حاوله ، يكفى فى هذا المقام أنه تجرئ إمكانية الوضع العلمى الصحيح لتلك الموضوعات ؛ لأن الوضع السليم للمشكلة هو - فى التحقيق - بداية حلها . وأمر آخر لا ننسى أن نحسبه مؤلف الكتاب ، إن كان حقاً فى حاجة إلى احتساب الحسنات ، ذلك هو تجرده المنهجى ، وحيده فى التعامل مع الظواهر ، ورغم إحساسنا العميق بأنه يتطلى فى مقولاته ومعالجاته من منطلق بنائى ، فإن هذا المنطلق لم يقيد خطواته بأغلال النظرية ، ولم يطمس شفافية تحليلاته بركام النصطنحات وأثقال المداخل النظرية التى باعدت بين هذا اللون من التحليل وجمهرة القارئى فى عالمنا العربى .

وقد حاولت الصياغة العربية للكتاب أن تهز حواجز هذه المباعدة ، فاجتهدت في ترويض متن الترجمة مع الوفاء بالفكرة ، وتحقيق سلاسة اللغة مع الإلمام بالمراد ، فإن كان قد توفر لها هذا أو شيء منه فذلك فضل الله ، وإن كانت الأخرى فبحسبها صدق الجهد وخلص النية ، وعلى الله قصد السبيل .

أ . د . محمد فتوح أحمد

الكويت - يوليو ١٩٩٤م



## الهوامش

- (١) Claude Levi Strauss  
Anthropologie Structurale. Plon, 1958, P. 306.
- (٢) الكلام للناقد الشكلي الألماني « ليادريير » ، نقلا عن : ل . ا . . تيموفييف - أسس نظرية الأدب - موسكو سنة ١٩٧١ - ص ٢٧١ .
- (٣) لمزيد من التفصيل - عن الشكلية ومبادئها يراجع لكاتب هذه السطور : الشكلية - دراسة في كتاب/واقع القصيدة العربية - دار المعارف - مصر سنة ١٩٨٤ - ص ٢٧ وما بعدها .
- (٤) توماشيفسكى : الشعر والنغمة - بحوث المؤتمر الرابع لعلماء اللغات السلافية - موسكو ١٩٥٨ - ص ٤ .
- B-Unbegain, La Versification Pusse, Paris, 1958. (٥)
- (٦) فصل « الشعر والنثر » من كتابنا هذا .
- (٧) نفسه .
- (٨) نفسه .
- C.M. Bowra, The Heritage of Symbolism, London, 1959, P. 9 - 10. (٩)
- (١٠) راجع في هذا المعنى الفصل الذي عقده المؤلف لتكرار الفن .
- (١١) قصيدة « رسالة من مقبرة » - ديوان أنشودة المنظر - دار مجلة شعر - بيروت سنة ١٩٦٢ - ص ٧٨ .



## تقديم

البحث المائل بين يدي القارئ مخصص لتحليل النص الشعري . وقبل أن نخطو إلى طرح المادة العلمية ذاتها نتقدم ببعض الملحوظات التمهيدية ، والتي يأتي في الصدارة منها تحديد أي الغايات ليس مستهدفاً من هذه الدراسة ، حتى يعرف القارئ مسبقاً ما الذي لا ينبغي أن يتوقع وجوده فيها ، ومن ثم يجنب نفسه مغبة الإحباط ، وبدخر جهده لقراءة تلك المباحث التي تتصل بحقل اهتمامه اتصالاً مباشراً .

إن الشعر ينتمي إلى أصقاع من الفن مازال جوهرها غير واضح وضوحاً تاماً بالنسبة إلى العلم ، وحين يتقدم الباحث إلى دراسته - يعني الشعر - فقد ينبغي أن يسلم بداءة بتلك المقولة التي تقرر أن كثيراً من مشكلاته ، إن لم يكن أكثر هذه المشكلات حيوية ، مازال خارج حدود طاقة العلم المعاصر .

أكثر من هذا ، يبدو في الفترة الأخيرة كما لو أن حل تلك المشكلات قد غداً أصعب منألا ، فما كان يتراءى منذ أمد غير بعيد ، واضحاً وجلياً ، يتمثل الآن للعالم المعاصر غير مفهوم وغير واضح ، بيد أن هذا وذاك لا يجب أن يغت في عضدنا ، فالوضوح المزعوم الذي كان يضع « المفهوم السليم » للوجود مكان المنهج العلمي ، والذي كان يعمل على إقناعنا بأن الأرض مبسطة ، وبأن الشمس تتحرك حول الأرض - مثل هذا التوضوح خاصة في المعرفة البشرية تنسم بها مرحلة « ما قبل العلم » ، وهي مرحلة ضرورية في تاريخ الإنسانية ، ثم هي مرحلة لا بد أن تسبق العلم ، وفيها تتراكم وغرة من المادة التجريبية ، وينبتق - من ثمة - الإحساس بعدم كفاية الخبرة المعيشية البسيطة .

وبدون هذه المرحلة لم يكن ليكون علم ، وإن كان العلم في حد ذاته لا ينشأ إلا من قبيل التغلب على صعوبات الحياة اليومية والانتصار على ما دعونه « بالمفهوم السليم » للوجود ، ونتيجة هذا الانتصار فإن ذلك التوضوح البدائي النابع من عدم الوعي بكل تعقيدات القضايا المطروحة يفسح المجال أمام ضرب مشير من « عدم الإدراك » ، على أساسه تنمو المعرفة العلمية ، أما إنسان تلك المرحلة ، ذلك الذي كان يتذرع في سداجة « بإدراك ما قبل العلم » ، فإنه وقد ذخر قدراً عظيماً من الخبرات الحيوية ، وإذا به يكتشف أنه ليس بممكنه أن يسلك كل هذه الخبرات في نظام واحد ، فمن ثم ينطلق معولاً على معونة العلم ، مفترضاً أنه الوحيد الذي سيسنحه الإجابات الشافية المختصرة ، التي تبقى له على ما أئنه من صورة الوجود ، وتجلو له - في ذات الوقت - مواطن الخلل في هذه الصورة ، وتوفر - أخيراً - للتجربة الحيوية كل عوامل الاكتمال والرسوخ ، لكن المنهج العلمي يمثل في تلك الحالة ما يمثله

الطبيب الذي يستدعونه لعيادة المريض بهدف تشخيص أسباب العلة ووصف اشد العقاقير العلاجية تأثيرا ، وأكثرها بساطة ، وأزهدا ثمنا ، ثم ينسحب من بعد وقد ترك لأهل المريض مهمة استمرار العناية به .

إن الواقعية البدائية فيما يدعى « بالمفهوم السليم » للوجود تفترض أن مسؤوليتها تنحصر في طرح الأسئلة ، على حين ينهض العلم بالإجابة عنها ، والعلم بدوره إذ يتصدى للغاية التي انتدب لها ، يحاول - عن طيب خاطر - تقديم الإجابة عما أثير أمامه من تساؤلات ، ولكن نتائج هذه المحاولة قد لا تخلو من إحياط كبير ؛ إذ كثيرا ما نكتشف في محصلة هذه الجهود الدائبة أن الإجابة المنشودة غير ممكنة ، لأن التساؤلات المثارة لم توضع الرضع الصحيح ، وأن الوضعية الصحيحة لأي منها قد تقتضي من العناية ما يفوق ذلك الذي كان يعتقد في البداية أنه يكفي لحل المشكلة المطروحة برمتها .

إن مجرى الأمور - إذن - يمضي بخلاف ما كان متوقعا ، حين تجعل الحقائق الآتية : العلم لا يمثل في ذاته مجرد آلية يتوسل بها إلى تلقى حلول القضايا ، وتلك القضايا بدورها تنتقل من إطار البحث العلمي إلى نطاق المعرفة العلمية بمجرد أن تحصل لها على حلول نهائية . وهكذا تصبح المهمة المنوطة بالعلم هي مهمة الوضع الصحيح للقضايا ، ولكن تحديد أية وضعية لقضية ما هي الصحيحة ، وأيها ليست كذلك ، أمر لا يتسنى تحقيقه من دون دراسة مناهج الانتقال من « عدم المعرفة » إلى « المعرفة » ، ثم هو أمر غير ممكن التحقيق - كذلك - دون أن نحدد : هل السؤال المطروح يمكن - أساسا - أن يقود إلى إجابة أم لا ، ومن ثم فإن كل دائرة القضايا المنهجية ، وكل ما يتعلق بالطريق الواصل بين وضع القضية وحلها ( نقول الطريق ، وليس الحل ذاته ) يخضع لهيمنة العلم .

إن الوعي بخاصية العلم ، والابتعاد به عن أن يدعى لنفسه حقول نشاط ليست لديه الوسائل لافتحامها ، يمثل في حد ذاته خطوة كبرى على درب المعرفة البشرية ، وإن كانت هذه الخطوة بالذات هي التي تزرع خيبة الأمل في نفوس أنصار « المفهوم السليم » ، حين يتضح لهم أن هذا المفهوم ليس إلا مفهوما نظريا إلى حد كبير . إن الواقعية البدائية تتعامل مع العلم تماما كما يتعامل الوثني مع صنمه المعبود ، فهو في البداية يصلح له ، مفترضا أنه قادر على مساعدته في تذليل كل الصعاب ، ثم حين يخيب أمله في النهاية ، يقوم بتحطيمه وإلقائه في النار أو في البحر ، وحين يلوى مثل هذا الضرب من الواقعية البدائية عنقه عن المنهج العلمي فإنه يحاول تجاوزه بعقد صلة مباشرة مع عالم المعرفة « المتأبد العلمية » ، عالم المعرفة « المنتجة » ، عالم الأجوبة !!

إن هذا ما يحدث - على سبيل المثال - حين يفترض من يسهمون في تلك الخصومة المثارة بين علماء الطبيعة والشعراء أن « السبيرنتيكا » - أو علم المعرفة الآلية - مؤهلة لتقديم الإجابة عن ذلك السؤال : هل يمكن أن يتحقق ما يسمى « بالشعر الآلي » ؟ وإلى أي مدى يمكن

أن نستبدل الآلات الخاسية بأعضاء اتحادات الكتاب ؟ وهم حين يفترضون هذا يخالون أن العلم ملزم بأن يجيب عن تساؤل يصاغ على ذلك النحو 11

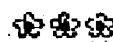
ومثال آخر ، يتجلى فيما نلاحظه من غرام واسع الانتشار بالمؤلفات ذات الطابع الجماهيري ، وبالكتب التي تقوم بتزويد القارئ بالنتائج والحلول بدلا من أن تعرفه بمسيرة العلم ومناهجه ، ولاشك أن في هذا المثال وسابقه ما يضع أمامنا وقائع نموذجية لمحاولة الربط بين مراحل المعرفة السابقة على العلم ومراحل المعرفة التالية له ، وذلك في مقابل العلم الحقيقي ، على الرغم من أن مثل هذه المحاولة لا آفاق لها ولا أمل فيها ، لأن الإجابات التي يقدمها العلم لا يمكن النظر إليها بمعزل عن العلم ذاته ، وهي ليست إجابات مضافة ، بل إنها تفقد قيمتها بمجرد أن تلوارى مناهج البحث العلمي التي أنتجتها ، لتحل محلها مناهج أخرى جديدة .

ومع ذلك لا ينبغي أن يُظن أن التناقض الذي أشرنا إليه بين المراحل المعرفية : مرحلة ما قبل العلم ، والمرحلة العلمية ، ثم مرحلة ما بعد العلم - لا ينبغي أن يُظن تناقضا لا حل له ؛ لأن كل طور من هذه الأطوار بحاجة إلى الآخر ، ونقول على وجه التخصيص إن العلم لا يقتصر على مجرد استرفاد المادة الغفل من حقل التجربة اليومية ، بل إنه يحتاج إلى نوع من التوافق المضبوط بين حركة هذه المادة وبين ما يسمى بعالم « المفهوم السليم » : مادام هذا العالم في مسوره الساذجة هو العالم الوحيد الذي يحيا الإنسان من خلاله .

والنتيجة المستخلصة من كل ما قدمناه أنه يتحتم عدم التعويل على العلم في حل مشكلات ليست بطبيعتها علمية ، أو هي لم توضع الوضع العلمي الصحيح ، وأن علي « مستهلك » المعرفة العلمية ، لكي يتجنب خيبة أمله ، أن لا يلزم هذه المعرفة الوفاء بمثل تلك الغاية ، كأن ينبغي لديها - مثلا - جوابا شافيا عن ذلك السؤال : « لماذا يعجبني شعر بوشكين ، أو بلوك ، أو ماياكوفسكي » ؟ ؛ لأن مثل هذا السؤال ، وبذلك الصيغة ، لا يخضع للنظر العلمي ، كما أن العلم بدوره ليس مطلوبا منه أن يجيب عن كل ما يطرح من تساؤلات ، وإنما هو منوط بمنهجية علمية محددة .

ولكي يتاح لمثل تلك التساؤلات أن تصبح موضوعا للبحث العلمي يجب أن يتفق بصفة مبدئية على الآتي : ترى هل يعنينا السؤال المطروح من منظور علم النفس الفردي ، أم من منظور علم النفس الاجتماعي ؟ أم هل تراه يعنينا من حيث تاريخ القيم الأدبية ؟ أم بوصفه تعبيرا عن أذواق الجماهرة القارئة ؟ أم المقاييس النقدية ؟ وهكذا .

بعد هذا يتحتم إعادة صياغة السؤال المطروح باللغة المصطلحية للحقل العلمي الذي ينتمي إليه ، وبالتالي حله أو الإجابة عنه بالوسائل المتاحة لذلك الحقل ، وبطبيعة الحال فإن النتائج التي نلقاها بتلك الصورة قد تبدو شديدة التحديد ، وخاصة جدا ، ولكن العلم لا يمكنه أن يقترح إلا ما هو من قبيل الحقيقة العلمية .

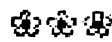


في هذه الدراسة لا يُنظر إلى النص الشعري بكل غناه ، وبكل ما يوحي به من مؤثرات نسبية واجتماعية ، نعتي أنه لا ينظر إليه من حيث مغزاه الثقافي في كماله وشموله ، بل إنه يعالج من زاوية أكثر ضيقا ، وهي تلك الزاوية التي تقع في متناول العلم المعاصر .

من ثمة يأخذ عملنا هذا في اعتباره مسألة التحليل النقدي للنص الشعري ، أما تلك المسائل التي تمتد خارج حدود التحليل النقدي ، كقضية التوظيف الاجتماعي للنص ، وما يسمى بعلم نفس التلقي عن طريق القراءة ، ثم ما عسى أن يجرى هذا المجرى ، فجميعها قضايا - على الرغم من كل أهميتها الواضحة - تقع خارج نطاق بحثنا ، مثلما تقع خارجة مشكلات الإبداع والوظيفة التاريخية للعمل الأدبي .

أما محور الاهتمام فهو النص الشعري بحسبانه كلاً متكاملًا متفردًا عن غيره ، ومستقلاً بذاته وبنيته الداخلية . كيف ندرس هذا الككل من حيث ما يتمتع به من وحدة فنية وفكرية ؟ هل ثمة من المناهج العلمية ما يسمح بجعل الفن موضوعاً له دون أن تغيبه هذه المنهجية ؟ كيف يبنى نص ما ، وماذا يبنى بالذات على هذا النحو ؟ هذه هي التساؤلات التي نعتبر أنفسنا مدينين بالإجابة عنها .

وثمة على هذا تحفظ وحيد ، وإن يكن تحفظاً جوهرياً ، ذلك أن حل المشكلة العلمية يتحدد عادة بمنهج البحث ، وشخصية الباحث ، وتعني بذلك خبرته وموهبته وحدسه النفسي ، وفي عملنا هذا فإننا سوف نتعرض فقط للعنصر الأول من تلك العناصر المكونة للإبداع العلمي . يحدث كثيراً في نطاق العلوم الإنسانية أن نصطدم بتلك المثولة التي تؤكد أن المنهجية الدقيقة في العمل ، والقواعد الصارمة في التحليل - كل ذلك يحد من الإمكانيات الإبداعية للباحث . وفي مناقشة هذه المثولة قد تسمح لأنفسنا بأن نتساءل : أحق أن معرفة الصيغ الرياضية ، وتوفر القواعد الحسابية التي تحل بها مسألة ما - أحق أن هذا وذاك يجعلان العالم الرياضي أكثر ثراءً ، وأقل في نشاطه الإبداعي من ذلك الذي ليست لديه أدنى فكرة عن تلك القواعد ؟ إن الصيغ ليست بديلاً عن الجهد العلمي للعبقرية الفردية ، بل إنها هي الطريق إلى ادخار هذا الجهد ، هي الطريق إلى تحريره من الحاجة إلى « اختراع الدراجة » من جديد ، وذلك حين تتولى هذه الصيغ توجيه الشكر في حقل ما لم يعثر له على حل بعد .



يقف النقد الأدبي المعاصر على أعتاب مرحلة جديدة ، ولا يتجلى هذا في مجرد الميل إلى الإجابات الفاعلة ، بقدر ما يتجلى في التسويع المتنامي إلى مراجعة صحة وضع القضايا ، فالنقد الأدبي من ثمة - هو علم « أن تسأل » قبل أن يكون علم « أن تسرع بطرح الإجابة » ، وهو في حاضره لم يعد يعني - في المقام الأول - بما يشكل ذخيرة التجربة الذاتية لهذا الباحث أو ذاك ، أو بما عساه يتدرج في صميم خبرته الشخصية أو مزاجه أو طبيعته ، بل إن هذه العناية أصبحت نتجه في الغالب إلى غاية قد تكون أكثر بساطة ، ولكنها - في المقابل -

أكثر انضباطاً ، نعتى بذلك المنهجية النموذجية في التحليل ، وهذه المنهجية في استطاعة كل ناقد أدبي ، وهي لا تلغى - بالطبع - قدرته الإبداعية أو ذاتيته العلمية ، بل هي تعين على تسميتها .

كتب جانشاروف Ganchurov في حينه عن الحضارة قائلاً : « إن الترف الذي لم يكن متاحاً للكثيرين أصبح بفضل الحضارة في متناول الجميع ، « فالأناناس » - مثلاً - يباع في الشمال بخمسة روبلات ، أو عشرة ، أما هنا فلا يساوي شروى نقيير . وهكذا تصبح مهمة الحضارة في هذا الصدد أن تسرع بنقل هذا « الأناناس » إلى الشمال كي يباع بخمسة كوبيكات ، ولكي نعم أنا وأنت يتناول<sup>(١)</sup> » . إن وظيفة العلم تشبه إلى حد كبير وظيفة الحضارة في هذا المقام ؛ فالعلم حين يسمى إلى الحصول على نتائج معينة هو في نفس الوقت يستغل مما ثبت من نتائج التحليل ، ومن قواعد البحث ، ما يجعل نتيجة عمله قابلة للتكرار ، وهكذا فإن ما كان بالأمس ينجزه جراح عبقري في ظروف استثنائية ، لا بد وأن يصبح غذا في متناول كل طبيب ، ومن هذا التراكم الكمي لتجربة البحثية المتكررة يتكون - على وجه التحديد - ما يسمى بالمنهج العلمي .



وتحليل النص الفني يسمح أساساً بعدد من المداخل إلى دراسته ، فيمكن أن يدرس النتاج الفني من حيث هو مادة إضافية تعين على تناول مشكلات تاريخية أو اجتماعية أو اقتصادية أو فلسفية . ويمكن أن يكون منبعاً لمعلومات عن البيئة ، أو عن القيم الأخلاقية والقانونية في هذه الحقبة أو تلك . وفي كل حالة يقتضى الأمر أن يكون منهج البحث مناسباً لخاصية المشكلة العلمية المطروحة .

وموضوع البحث في هذا العمل انماثل أمام القارئ هو النص الفني ، النص الفني كما هو في ذاته ، وبشكل أكثر تحديداً فإن محور اهتمامنا هو القيمة الفنية الخاصة التي تجعل ذلك النص مؤهلاً لتحقيق وظيفة جمالية معينة ، ولعل في هذا وذاك ما يشير إلى معالم وحدود المدخل الذي اخترناه هذه الدراسة .

والنصوص - بالمفهوم العام لهذا المصطلح<sup>(٢)</sup> - متنوعة الوظائف في واقع الحياة الثقافية ، وقد يتجزأ النص الواحد ، لا وظيفة واحدة ، بل عدداً - وربما وفرة - من تلك الوظائف . وهكذا نرى أيقونات القرون الوسطى ، ومباني الهياكل والمعابد في العصر الإغريقي الروماني أو في العصور الوسيطة الأوربية ، أو نظيرها في فترة الإحياء ، أو في حقبة الباروك<sup>(٣)</sup> ، نرى كل هاتيك جميعاً وفي نفس الوقت تحقق وظيفتين ، إحداها جمالية والأخرى دينية . وبالمثل نرى النظم الحربية والقرارات والمراسيم التشريعية والحكومية في عهد « بطرس الأول » تمثل - في ذات الوقت - وثائق اجتماعية وقانونية ، وكذلك نداءات القادة العسكريين ، وشعار « العلم ينتصر » الذي رفعه الجنرال سوفوروف ، والأوامر التي أصدرها الجنرال « أوربوف »

إلى فرقته الخريبة -- كل أولئك يمكن النظر إليها باعتبارها نصوصا تاريخية عسكرية ، كما يمكن النظر إليها باعتبارها نماذج للأدب الاجتماعي ، أو الفن البلاغي ، أو النثر الفني .

وفي ظروف معينة ، فإن مثل هذا الازدواج بين الوظائف لا يعتبر فقط ضربا من التكرار ، ولكنه يبدو أيضا أمرا مشروعا ، بل وضروريا ، فلنكن يحقق النص وظيفته ينبغي أن يتحمل معها بعض الوظائف الإضافية ، ولكي نتلقى الأيقونة - على سبيل المثال - بوصفها نصا دينيا ، وليمكنها بالنال أن تنتج وظيفتها الاجتماعية هذه ، يجب ، وفي ظروف بعينها ، أن تكون بالإضافة إلى ذلك نتاجا له قيمته من الناحية الفنية . ويمكن أن نعكس العلاقة فنقول إنه لكي نتلقى الأيقونة بحسبانها نتاجا فنيا ينبغي لها أن تحقق وظيفتها الدينية الخاصة ، وهذا فإن مجرد نقل هذه الأيقونة إلى متحف ( أو بتعبير أدق : بمجرد غياب الشعور الديني لدى المتلقي - المشاهد ) يدمر كل ما يميز هذا النص الأيقوني تاريخيا من أثر التوحيد بين هاتين الوظيفتين الاجتماعيتين .

وهذا الذي قلناه يصدق إلى حد كبير على الأدب ، فمزج الدلالة الفنية بغيرها من الدلالات السحرية أو القانونية أو الأخلاقية أو الفلسفية أو السياسية يمثل الملمح الأساسي في عملية التوظيف الاجتماعي لهذا النص الأدبي أو ذلك ، ومن هنا فإننا نواجه بعلاقة مزدوجة البناء ، فلنكن يحقق النص غاية الجمالية يجب أن يحمل في نفس الوقت عبء وظيفة أخلاقية أو سياسية أو فلسفية أو اجتماعية ، وبالعكس ، فهو لكي يحقق دورا سياسيا معيناً - على سبيل التمثيل - ينبغي أن يؤدي وظيفة جمالية .

ومن الطبيعي أنه في بعض الأحيان قد لا تتحقق بالنص سوى وظيفة واحدة فقط ، ومن ثم فإن البحث عن جملة الوظائف التي يمكن أن تندرج معا داخل إطار النص الواحد قد يقدم إلينا شواهد ذات قيمة لبنية « نمطية الثقافة » ، فاتحاد الوظيفة الفنية مع الوظيفة الأخلاقية في القرن الثامن عشر - وهو مجرد مثال - كان إطارا لعملية التلقي الجمالي للنص الأدبي ، على حين أن وحدة هاتين الوظيفتين داخل نص واحد كانت من قبيل المخطورات بالنسبة لشاعر مثل « بوشكين » (٥) أو كاتب مثل « جوجول » (٦) .

وهذا التراوح في حدود ما يعنيه « النص الفني » ما يزال مستمرا حتى في أدب العصر الحديث ، ولعل مما له دلالة بالغة في هذا المقام ما يدعى بأدب المذكرات ، فهذا النوع الأدبي ما كاد يضع نفسه في مقابل النثر الفني أو الخيالي حتى بدأ يحتل في بناء النثر مقاما بارزا . وينطبق هذا ، وبنفس القدر ، على أدب المقالة ، والدور الخاص الذي نهض به في عامي ١٨٤٠ م ، ١٨٦٠ م ، ثم في عام ١٩٥٠ م . وهيئات أن يكون « ماياكوفسكي » (٧) وهو يضع بعض نصوصه ذات الطابع الدعائي ، أو بعض إعلاناته المنظومة عن المتجر المركزي الحكومي هيئات أن يكون هادفا إلى غايات جمالية محضة ( مجموعة « الأمر رقم ٢ لما سمي بميمون العن » ) . ومع ذلك فإننا نعتبر أتمتع هذه النصوص لتاريخ الشعر الروسي حكما لا لبس العادل .



وهذه النسبية في حدود « الفنى » و « اللافتى » في النص الأدبى تبدو بوضوح إذا اتخذنا مثالا من تاريخ « السينما » التسجيلية .

هذه الصعوبة ، إن لم نقل الثنائية ، في التوظيف الاجتماعى للنص تدفع الباحث دفعا إلى التماس ما يشبهها من الثنائية فى منهج تناول الموضوع المطروح للدرس ؛ فمن ناحية ، قد يبدو مشروعنا تماما أن لا نمزق موضوع البحث على حين أنه فى واقع الحياة يمارس دوره ككلا متكامل ، بيد أنه من الممكن الاعتراض بشدة على هذه الواجهة من النظر ، فكفى يتسنى ، من ناحية أخرى ، فهم التفاعل المعقد بين وظائف مختلفة لنص واحد ، يتحتم النظر بادئ ذى بدء إلى كل من هذه الوظائف على انفرادها ، بمعنى حتمية البحث عن تلك الظواهر الموضوعية التى تسمح لنص ما أن يكون ناتجا فنيا ، وأن يكون فى نفس الوقت أثرا فلسفيا أو قانونيا أو أى صيغة أخرى من صيغ الفكر الاجتماعى ، وصحيح أن هذا النظر المتعدد الزوايا إلى النص لا ينهض بديلا عن دراسة علاقاته الداخلية بكل تكاملها وغناها ، ولكنه على وجه القطع يسبقه ؛ ذلك أن تفكيك الوظائف الاجتماعية للنص ووصفها ينبغى أن يسبق تحليل التفاعل القائم بين هذه الوظائف ، كما أن كسر هذا التعاقب يخالف المقتضيات الأساسية للمنهج العلمى ، ونعنى بهذه المقتضيات الأساسية التدرج من البسيط إلى المركب .

والعمل المائل أمام القارئ مكرس - على وجه التحديد - للمرحلة الأولى فى تحليل النص الأدبى ، فمن بين كل الإشكاليات العديدة ، التى تنبثق عند تحليل النتائج الفنى ، نغنى بتعقب قضية واحدة فحسب ، قضية شديدة الضيق نسبيا ، تلك هى قضية الطبيعة الجمالية للنتاج الأدبى .

ومع ذلك فقد نكون مضطرين إلى التعرّيج على موضوعات أكثر من تلك ضيقا وخصوصية ، فعند النظر فى النتاج الأدبى نجد أنه يمكن الاقتراب منه طبقا لمنظورات متعددة ؛ لتتصور - مثلا - أننا بصدد دراسة شعر « بوشكين » الذى يتخذ عنوانا له : « فى تذكّار لحظة رائعة » ، فكيف تلك الدراسة سيختلف طبقا لما سنختاره من ذلك الشعر موضوعا لبحثنا ، ثم طبقا لما سنعتبره حدودا للنص الذى نحسب دراسته هى غاية العمل ؛ ذلك أنه يمكن أن نتناول شعر « بوشكين » من حيث بنيته الداخلية ، ويمكن أن نتخذ قطاعا أعرض أو مجموعة أعم من شعره نصا نخضعه للدراسة ، فندرس - على سبيل المثال - « الشعر الغنائى لدى بوشكين فى فترة المنفى » ، أو « غنائيات بوشكين » ، أو « الشعر الغنائى العاطفى فى روسيا خلال العشرينات من القرن التاسع عشر » ، أو « الشعر الروسى فى فترة الربع الأول من القرن التاسع عشر » ، أو « قد نتوسع قليلا فى موضوعنا فتجاوز الترتيب الزمنى إلى التصنيف النمطى فنقول : « الشعر الأوروبى فى العشرينات من القرن التاسع عشر » . وفى كل من هذه الأحوال سوف تفتح أمامنا فى الشعر موضوع الدراسة آفاق مختلفة للنظر ، ووفقا لهذه الآفاق تكون أنماط البحث : التحليل الأحادى للنص المستقل<sup>(٧)</sup> ، أو دراسته فى ضوء تاريخ الأدب القومى ، أو تناوله فى

ضوء البحث النوعي المقارن ، أو ما إلى ذلك . وبهذه الصورة يغدو موضوع البحث وحدوده - بغض النظر عن منهجه - واضحة تماما ، فالنص المتمثل في قصيدة واحدة ، أو حتى في فترة زمنية مستقلة ، يمكن أن ينظر إليه باعتباره بنية متفردة ، سويت طبقا لقانونها الداخلي الخاص بها .

ومجالات النظر التي أحصيناها ( وإن لم يكن الإحصاء جامعا ) تشكل في مجملها رسدا شاملا لبنية النتاج الأدبي ، غير أن هذا الرصد قد يكون - لعموميته - من السعة بحيث إن تحقيقه عمليا ، وفي حدود بحث واحد ، يبدو هدفا غير واقعي ؛ ومن ثم يضطر الباحث ، حتى ولو لم يقصد ذلك ، إلى أن يقيد نفسه باختيار هذا المجال أو ذاك من مجالات الدراسة ، وإن كان المدخل الأساسي - بعامه - محكوما بتحليل النص الأدبي « من أول كلمة إلى آخر كلمة فيه » .

وهذا المدخل الأساسي يسمح باستكناه البنية الداخلية للنتاج الأدبي ، وطبيعة تركيبه الفني ، والجزء المعين - وإن يكن هاما أحيانا - المتضمن في نص « البلاغ الفني » . وبطبيعة الحال فإن مثل هذا المدخل ضروري ولكنه ، مهما كانت الظروف ، ليس إلا مرحلة أولية في دراسة النتاج الفني ؛ إذ إنه لا يقدم إلينا أية معلومات عن التوظيف الاجتماعي للنص ، كما أنه لا يوضح لنا تاريخ تأويله أو معالجه ، ولا مكانة الشاعر الذي أبدعه بالنسبة لشعراء الطور اللاحق له ، ولا يجيب عن عدد كبير من التساؤلات الأخرى التي يمكن أن تثار .

ومع ذلك ، فإن مؤلف هذا الكتاب يرى ، وبنفس القدر من الضرورة ، أن يؤكد ، وعن اقتناع عسيق ، أن ذلك « التحليل الأحادي المستقل » للنص الأدبي يمثل الخطوة الأولى والتي لا غنى عنها في دراسته . وفضلا عن هذا فإن ذلك الضرب من التحليل يشغل في سلم المشكلات العلمية مكانا خاصا ؛ لأنه يجيب ، بالذات وفي المقام الأول ، عن ذلك التساؤل الجوهرى : « بم يعتبر النتاج المائل نتاجا فنيا ؟ وإذا كان الناقد الأدبي ، وعلى مستويات أخرى من مستويات البحث ، يعالج طائفة من القضايا التي قد يكون لها مساس باهتمامات مؤرخ الثقافة ، أو المؤرخ السياسى ، أو تلك التي لها علاقة بالفلسفة أو بالواقع المعيش ، أو ما أشبه ذلك ، فإنه هنا وعند هذه النقطة بالذات يمثل نفسه تماما ، حين يدرس المقومات العضوية للنص الكلامي .

كل هذا الذى قيل يسوغ على وجه الإطلاق أن تفرد بالتناول مشكلات « البحث الأحادي » للنص الأدبي المستقل ، والذى ينظر إليه في هذه الحالة باعتباره كلاً فنيا ، وأن نخص هذا الموضوع بذلك الكتاب المائل ، ولا ريب أن طرح القضية على هذا النحو له أصوله من الناحية المنهجية .

إن الدراسات الأدبية لدينا حققت نجاحا معينا ، وبخاصة في حقل تاريخ الأدب ، وفي المقام الأول تاريخ الأدب الروسى ، ففي هذا الحقل بالذات توفرت ذخيرة من الخبرات الواسعة

في مناهج البحث ، وهي تلك المناهج التي أصبح امتلاكها لا يتصادف - من واقع التجربة - صعوبات كبرى . أما منهج تحليل البنية الداخلية للنص الأدبي فربما كان استغلاله أقل حظاً من ذلك وإلى حد كبير ، بغض النظر عن أنه يمكن - حتى في هذا المقام - أن نشير إلى بعض الأعمال العلمية التي أصبحت من أساسيات هذا المنهج ، والتي حظيت بشهرة مدوية .

إن هذا البحث يستقطب أسس التحليل البنائي للنص الشعري<sup>(٨)</sup> . وربما كانت قضية المصطلح أهم العقبات التي يصدم بها كثير من دارسي الأدب في طريقهم إلى استثمار مبادئ التحليل السيميولوجي البنائي ، مع أن هذه المبادئ بسيطة في جوهرها . إن تاريخ العلم قد تشكل على ذلك النحو ، وهو أن كثيراً من الأفكار القيمة التي تمس أنظمة العلاقات بين المرسل والمتلقي قد نشأت أولاً في حقل اللغويات ، ونتيجة لهذا الاعتبار ، ولأن اللغة تعتبر نظام العلاقات الأول في المجتمع البشري ، وفيها تتجلى معظم العلاقات العامة على أكمل صورة ، ثم لأن كل الأنظمة الثانوية المنسطة تعمل على تنمية تأثيرها - نعتي تأثير اللغة - بدرجة أو بأخرى ، لكل تلك الأسباب يحتل المصطلح اللغوي مكانة خاصة في كل العلوم والمعارف الدائرة في النطاق السيميولوجي ، بما في ذلك دراسة البنية الشعرية .

وإذا أراد القارئ مزيداً من التفصيل في المعلومات المتعلقة بالمصطلحات المستخدمة في اللغويات البنائية المعاصرة ، والتي تسربت - تحت تأثيرها - إلى حقل السيميوتيك (العلامية أو علم الإشارة) ، فقد يكون مفيداً أن يرجع إلى هذه المصادر :

ل.أ.و.س . أنخمانوفا - معجم المصطلحات اللغوية - موسكو سنة ١٩٩٦ . وينبغي أن نلاحظ أنه قد أخطق بهذا المعجم قاموس صغير وضعه ف.ف. بليانيف تحت عنوان : المصطلحات الأساسية في العروض والشعر ، الأمر الذي يجعل هذا المعجم ذا قيمة كبيرة بالنسبة لنا .

□ ي . فاشنك - المعجم اللغوي لدى مدرسة براج - موسكو سنة ١٩٦٤ م .

□ إريك خيمب - معجم مدرسة اللغويات الأمريكية - موسكو سنة ١٩٦٠ م .

## هوامش وتعليقات

- (١) إ. أ. جانشاروف : الأعمال المختارة في ثمانية مجلدات - المجلد الثاني - دار نشر الدولة - ص ٢٨٧ .
- (٢) يقصد بالمفهوم العام كل نص حتى ولو لم يكن أدبيا ، فالهياكل القديمة بهذا المفهوم ، وأيقونات العصور الوسطى نصوص ، ولوحات الفنون التشكيلية نصوص ، وهكذا ( المترجم ) .
- (٣) الباروك Baroque أسلوب في التعبير الفني ساد في القرن السابع عشر بخاصة ، وتميز على الجملة بدقة الزخرفة وغرابتها أحيانا ، وباصطناع الأشكال المنحرفة أو الملتوية في فن العمارة ، وبالتعميد والنصير الغربية الغامضة في الأدب ( المترجم ) .
- (٤) هو ألكسندر بوشكين Aleksandr Pushkin شاعر وروائي ، يعتبر أبا الأدب الروسي الحديث . ولد سنة ١٧٩٩ وتوفي سنة ١٨٣٧ م ( المترجم ) .
- (٥) نيقولاي فاسيلفتش جوجول Nikolai Vasilievich Gogol روائي وكاتب مسرحي روسي . ولد سنة ١٨٠٩ وتوفي سنة ١٨٥٢ م . ( المترجم ) .
- (٦) ماياكوفسكي Vladimir Mayakovsky شاعر روسي ، ويعتبر في الطليعة من أدباء الثورة وأكثرهم شهرة ، وقد عني بضرب من الشعر الدعائي في مطلع الثورة ، إضافة إلى أنه يعتبر رائد « المستقبلية » Futurism في الأدب الروسي ( المترجم ) .
- (٧) التحليل الأحادي للنص الأدبي : يتصد به إلى دراسة النص في ذاته دراسة لغوية وجمالية مستقلة . ( المترجم ) .
- (٨) انظر كذلك : ي . م . نوتمان : بنية النص الأدبي - موسكو - دار الفن سنة ١٩٧٠ م في ثلاثمائة وأربع وثمانين صفحة .



## أهداف ومناهج التحليل البنائي للنص الشعري

أساس التحليل البنائي هو النظر إلى النتاج الأدبي باعتباره كلا عضويا متكاملًا ، فالنص في ضوء هذا التحليل لا يتلقى كحاصل جمع آلي للعناصر التي تولفه ، بل إن تفتيت هذه العناصر كل على حدة يترتب عليه فقدان قوام العمل بأكمله ، فكل عنصر لا يتحقق له وجود إلا في علاقته ببقية العناصر ، ثم في علاقته بالكل البنائي للنص الأدبي . وفي ضوء هذه الفكرة يكون التحليل البنائي متابلا للتقاليد العلمية الميتافيزيقية التي أرستها بحوث الفلسفة الوضعية في القرن التاسع عشر ، ومستجيبا للروح العامة التي بعثها البحوث العلمية في قرنتنا الحالي ؛ ومن ثم فليس محض مصادفة أن تغزو المناهج البنائية حقولا في المعرفة العلمية شديدة التنوع والاختلاف ؛ فسن اللغويات إلى علوم طبقات الأرض ، ومن الحفريات إلى علوم القانون والتشريع ، ومن الكيمياء إلى علم الاجتماع . بل إن مجرد التنبه إلى المنظورات الرياضية والإحصائية في المشكلات الناجمة عن هذا الوضع ، وكذلك بلورة نظرية الأبنية كما لو كانت علما مستقلا وقائما بذاته ، كل هذا يبرهن على أن تلك النظرية قد تجاوزت نطاق مناهج البحث في تخصص بعينه ، إلى حيث تصبح نظرية في المعرفة العلمية على إطلاقها .

بيد أن هذا التحليل البنائي - كما هو واضح بالطبع - لا يعتبر في حد ذاته جديدا تماما ، وإنما تنبع خصوصيته من نفس مفهوم الطبيعة « الكلية » ( أو العضوية ) المشار إليها ، فالعمل الفني يمثل بذاته واقعا معينا ، وبهذه الصفة يمكن تحليله إلى أجزاء . فلنفترض إذن أننا نتعامل الآن مع جزء من هذه الأجزاء ، ليكون بيتا في نص شعري ، أو صورة رأس في لوحة زيتية لإنسان ، ثم لنصور بعد أن هذا الجزء المقطوع قد أدرج ضمن نص ما أعم منه وأشمل ، فلاشك أن هذا يعني أن ذات الصورة لرأس الإنسان - مثلا - تستل إحدى الجزئيات العديدة التي تتكون منها اللوحة ؛ أو أنها تمثل نصفها العلوي ، أو أنها تكمل بدورها كل اللوحة . وطبقا لهذا المثال لأبد وأن نقتنع بأن إحدى الجزئيات النصية ، حين تندمج مع سواها من الوحدات المختلفة التي تشكل كيانا أعم منها وأشمل ، هذه الجزئية ليست مساوية لما تعنيه في حد ذاتها .

والنظر في التصوير السينمائي يستحقنا في هذا الصدد بعض الملحوظات المثيرة للانتباه ، فالمشهد الواحد يمكن له من خلال البنية الفنية للشريط السينمائي أن يتجلى في صور مختلفة ، طبقا لاختلاف نوع اللقطة : واسعة أو متوسطة أو مكبرة ، وكذلك طبقا للنسبة بين الجزء

المسور من اللوحة ومساحات الفراغ من ناحية ، ثم بينه وبين إطار اللوحة من ناحية أخرى ، أى أن نفس اختلاف التصميمات التصويرية يغدو وسيلة لنقل المعاني الفنية ، أما اختلاف حجم الصورة ، وهو الأمر الذى يتوقف على مساحة شاشة العرض ، وكذلك اختلاف حجم الناعة ، وغيرها من ظروف الإنتاج ، فإنه لا يؤثر فى ابتداء معاني فنية جديدة . وعلى هذا النحو فإن منبع التأثير الجسالى ، أو الواقع النفسى ، فى حالتنا الماثلة يكمن فى العلاقة التناسبية الثنائية بين الجزء والكل فى المشهد ، وليس فى الحجم على إطلاقه وفى حد ذاته مجردا من أية صلة بالخيط النفسى الذى يحيط به .

ومن الممكن الامتداد بهذه الملحوظة لتكون قانونا أعم إلى حد ما ، فأحدى الخصائص الأساسية لتعمل الأدبى تتجلى حين نضع أمامنا مهمة تمييز ما يعد من صميم النتاج الأدبى ، وما يفقدانه يفقد هذا النتاج ذاتيته ، مما هو عرضى . قد يكون ذلك العرضى هاما أحيانا ، ولكنه عند عزله عن العمل الأدبى يظل ذلك العمل رغم هذا التغيير محتفظا بخصوصيته ، باقيا كما هو . وهكذا نستطيع ، دون أدنى تردد ، أن نطابق بين كل طبعات رواية « يفجيني أو نيجين » ، بغض النظر عن اختلاف الحجم أو الخط أو نوعية الورق<sup>(١)</sup> ، وفى ظروف أخرى يمكن أن نطابق كذلك بين العروض العديدة للتشكيلات المسرحية أو الغنائية . وأخيرا فإننا يمكن أن ننظر إلى نسخ اللوحات نسخا غير متون ، وإلى الصور المطبوعة لها ، ثم نطابق بين هذه وتلك وبين الأصل .

( اعتراض إيضاحى : حتى نهاية القرن التاسع عشر كان هذا النسخ هو الوسيلة الوحيدة لنقل المنصورات . فانتقال الرسوم عن طريق الطبع أو النسخ ظل لأمد طويل هو الصيغة الأساسية فى تعليم فننى الرسم والموسيقى الكلاسيكية ، والباحث الذى يخال موقع الجسم على اللوحة يمكنه تماما أن يشرح نص النسخة غير الملونة عن طريق مطابقتها فى هذا الصدد باللوحة الأصلية ذاتها ) .

إن الخدوش والبقع على اللوحات الحائطية يمكن أن تلحظ بأكثر من الرسم ذاته ، ولكننا ننحيا جانبا - أو نحاول تنحيتها - عند تنقيته ، أما استمتاعنا بهذه اللوحات فهو ذو طبيعة جمالية ، كما أنه - مرة ثانية - لا يأتى إلا باعتباره غلافاً لعملية الإدراك الحسى ، وهو الغلاف الذى يحمى النص من الفساد . وبهذه الصورة فإنه لا يتحتم أن يدخل فى حقيقة النص كل ما يميزه ماديا ، إذا فهمنا المادية بمعناها الانطباعى الخلل ، ذلك أن حقيقة النص لا يدعها إلا نظام من العلاقات والتقابلات ذات الدلالة ، وبعبارة أخرى لا يدعها إلا ما يتدرج تحت بنية النتاج الأدبى .

ومفهوم البنية ، يعنى قبل كل شيء ، توفر الوحدة العضوية . وقد لاحظ « كلود ليڤى شتراوس » هذه الخاصية حين كتب : « إن البنية ذات طابع عضوى ، لأن علاقة العناصر المكونة لها تقتضى أن يكون تغيير أى عنصر مفضيا بذاته إلى تغيير بقية العناصر »<sup>(٢)</sup> .

أما الخطوة الجوهرية الثانية ، التي تترتب على ما لاحظناه سابقا ، فهي ضرورة تحايد ما هو بنائي ( عضوي ) وما ليس بنائي في عناصر الظاهرة الأدبية موضوع الدراسة ، فالبنية تمثل بذاتها ، وباستمرار ، أنسودجا ؛ وهذا فإنها تتميز عن النص بأنها أكثر تنظيما ؛ وأكثر صحة ، وأكثر حظا من التجريد ( ... الأخرى أن يقال إن النص لا يقابل بنموذج لبنية تجريدية واحدة ، بل يقابل بدرج من البنى مرتبة حسب حظها من التجريد ) . أما النص في علاقته بالبنية فيتجلى كما لو كان تجسيدا أو إحداثا لها على مستوى معين . ( هكذا « هاملت » شكسبير باعتباره كتابا ، وباعتباره عملا مسرحيا ، فهو من جهة قد ينظر إليه باعتباره عملا فنيا واحدا ، في مقابل « هاملت » سوماروكوف<sup>(٣)</sup> ، مثلا ، أو في مقابل « ماكبث » شكسبير نفسه ، وهو من جهة أخرى قد ينظر إليه باعتباره مستويين مختلفين لإحداث بنية مسرحية واحدة ) . وبالتالي فإن النص هو الآخر تدرجي ، وهذا التدرج في النظام الداخلي يعتبر أيضا سمة جوهرية في بنية العمل الأدبي .

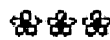
والمفارقة بين النسق System والنص ( بالنسبة للغة يتحدثون عن مثل هذه المفارقة بين اللغة والكلام . ويراجع تفصيل هذا في الباب التالي ) ذات مغزى أساسي في دراسة كل التخصصات الدائرة في نطاق البنائيات . ولا نتوقف الآن عند النتائج الكثيرة التي تترتب على هذا المدخل ، ولكننا نترث فقط ، وبصفة مبدئية ، عند بعضها . وينبغي أن نؤكد قبل كل شيء أن المقابلة بين النص والنسق System ذات طابع نسبي ، غير مطلق ؛ فأولا ، وفي ضوء ما لاحظناه من « التدرجية » فيما سقناه من مفاهيم ، فإن الظاهرة الأدبية الواحدة يمكن أن تتجلى ، من بعض الجوانب ، باعتبارها نصا ، ويمكن أن تتجلى من جوانب أخرى باعتبارها نسقا يحل شفرة النصوص التي تحتل مستوى أدنى . وهكذا تعتبر الأمثال الإنجيلية والخرافات الكلاسيكية خصوصا تفسر أوضاعا أخلاقية أو دينية ؛ ولكن هذه المواقف تعتبر بالنسبة إلى من يتعامل معها من البشر « نساخ » تفسر على مستوى التطبيق الحياتي وفي سنوك قرائها .

وتظهر العلاقة بين مفهوم النص والنسق في شيء آخر ؛ ذلك أنه من الخطأ إقامة تناقض حاد بينهما ، كما لو كان النص هو « تجلي » الواقع ، وكما لو كانت البنية مجرد مفهوم ذهني شديد التعقيد . إن البنية توجد - أو تحدث - في المعطيات التجريبية للنص ، ولكن لا ينبغي الاعتقاد بأن العلاقة ثمة تفضي في اتجاه واحد ؛ أو أن عالم التجربة هو المقياس الأعلى في إحداثها ؛ فنحن في عالم التجربة المعيشة نطرح ، باستمرار ، ونلغى من تجاربنا وقائع معينة ؛ السائق الذي يرقب حركة الشارع من خلال زجاج نافذة سيارته يلاحظ في ذات الوقت جماعات السائرين وهم يقطعون عرض الطريق ، وفي ذهنه تنطبع ، وفي لحظة ، سرعة حركتهم واتجاهها ، أي أنه يرقب تلك الظواهر التي تتيح له التنبؤ بطبيعة سلوك المارة على جانبي الطريق ؛ أطفالا أو سكارى ؛ فاقدى النظر أو من أبناء الأقاليم ، دون أن يعتمد - وليس هو ملزما بأن يعتمد - مراقبة تلك الظواهر التي قد تسترعي انتباهه من غير أن تؤثر في صحة

اختياره للهدف المتوخى من مسلكه الخاص ؛ فهو على سبيل المثال مطالب بأن يروض نفسه على عدم مراقبة ألوان الثياب والشعور وقسمات الوجوه . هذا على حين نرى فى نفس الشارع وفى نفس اللحظة مخبر المباحث الجنائية والشباب عاشق الجنس اللطيف يريان الواقع بنظرة مختلفة ، تماما ، كل منهما بطريقته الخاصة ، أى أن حاسة الملاحظة تعنى - بنفس الدرجة - القدرة على ملاحظة شيء ما وعدم ملاحظة شيء آخر ، والواقع المعيش يتمثل أمام كل من يهتمون بملاحظته فى صورة خاصة ، فمصصح التجارب الطباعية والشاعر يريان نفس الصفحة فى نفس الكتاب ولكن بطريقة مختلفة ، ومن المستحيل رؤية أى من مفردات الواقع دون وجود منهج لانتقائنا ، كما يستحيل حل شفرة النص الأدبى دون علم بمفاتيح هذه الشفرة . فالنص والبنية يتبادلان التأثير كل فى الآخر ، ولا يمكن أن يتحققا إلا ضمن هذه العلاقة التبادلية .

وهذا المثال الذى سقناه من الشارع يمكن أن يصنع فى مقام آخر ؛ إذ يمكن تأويله على أنه ثلاثة نصوص تتواجد فى إطار موقف واحد ( الشارع المزدهم بالناس والسيارات يتجلى فى هذه الحالة كنص ) وتنحل رموزها بواسطة مفاتيح ثلاثة مختلفة ، كما يمكن تأويله كما لو كان نصا واحدا يسمح بثلاثة طرق مختلفة فى حل شفرته ، وسوف نصادف مثل هذه الحالة فيما يلى بكثرة ، ولن يقل عنها أهمية بالنسبة لنا ما سنلقاه من حالات يتاح فيها للبنية الواحدة أن تتجسد عبر عديد من النصوص المختلفة .

بيد أن الفهم الصحيح لخاصية المناهج البنائية فى العلوم الإنسانية يقتضى إبراز ناحية أخرى من القضية ؛ فليست كل بنية صالحة لكى تكون وسيلة لحمل ونقل « البلاغ » أو « المعلومة » ، ولكن كل وسيلة صالحة لنقل المعلومة تعتبر بالضرورة بنية ؛ ومن هنا تنشأ مسألة الدراسة البنائية للأنظمة السيميولوجية<sup>(1)</sup> ، تلك الأنظمة التى تستغل كعلامات والتى تستخدم - فى ذات الوقت - لنقل وحمل المعلومة . إنه لأحرى بنا فيما يتعلق بالإنسانيات أن نتحدث عن المناهج السيميولوجية البنائية .



وحين ندرس النص الشعرى بحسبانه - بصورة أخص - بنية سيميولوجية عضوية فإننا - فى الواقع - سنكتفى على حصاد ما سبقنا من فكر علمى .

ورغم كل الاختلاف والتنوع فى المبادئ العلمية الأساسية المحكومة ، من ناحية ، بالعلاقة بين منهج البحث ونمط أيديولوجى معين ( وأعم من ذلك ، نمط ثقافى ) ، ويقوانين التطور فى المعرفة البشرية ، من ناحية أخرى ، يمكن أن نميز بين طريقتين فى دراسة النتاج الأدبى ، وأولى هاتين الطريقتين تنطلق من تصور أن الجوهر الفنى مستسير فى نفس النص ، وأن كل نتاج يُقِيم بما هو ، وفى هذه الحالة فإن عناية الدارس تتركز على القوانين الداخلية التى تحكم



وهما النتاج الفنى . أما ثانية الطريقتين فتعنى النظر إلى العمل كما لو كان جزءا من كل ، كما لو كان تعبيرا عما هو أكثر أهمية من النص نفسه : شخصية الشاعر مثلا ، الوجهة النفسية لى العمل ، أو الموقف الاجتماعى . وفى هذه الحالة فإن النص يعنى الباحث لا من حيث هو فى ذاته ، بل باعتباره المادة التى يتوسل بها إلى بناء النماذج المشار إليها ؛ التى تنسب إلى مستوى أكثر تجريدا .

وكل من هاتين النزعتين مرت بها فى تاريخ الدراسات الأدبية فترات قدر لها فيها أن تقوم بدورها فى حل أكثر المشكلات العلمية حيوية ، كما مرت بها فترات استنفذت فيها كل ما أتيح لها من إمكانات التطور العلمى ، ومن ثم أفسحت مكانها لالتجاه المضاد . وهكذا نرى كيف أن الدراسات الأدبية فى القرن الثامن عشر كانت تعنى علم القواعد التى يعرف بها البناء الداخلى للنص ، ومهما تحدث علماء الجمال فى القرن التاسع عشر عن نزعة « ماضد التاريخ » أو « المعيارية » أو « الميتافيزيقية » فى « علم الأدب » إبان فترة القرن الثامن عشر فإنه لا ينبغي أن نسى أنه فى تلك الحقبة بالذات كتب « فن الشعر » لبوالو ، وكتب « بلاغة » لهيمانوسوف<sup>(٥)</sup> ، « فن المسرحية فى هامبورج » الذى كتبه « ليسينج »<sup>(٦)</sup> . صحيح أن منظرى القرن التاسع عشر تناولوا آراء سابقهم فى القرن الثامن عشر عن الفن من حيث تنسم « بالتفاهة » والاستغراق فى « حرفية التكنيك » الكتابى ، بيد أنه لا يجب - مع هذا - أن تتجاهل أن نظرية الأدب فى حقبة القرن الثامن عشر بالذات ، وبشكل لم يحدث فيما بعد ، كانت وثيقة الارتباط بالنقد ، وبالواقع الأدبى الحى ، كما لا ينبغي أن تتجاهل أن منظرى القرن الثامن عشر وقد ركزوا اهتمامهم على قضية « كيف ينبغي أن يبنى النص » استطاعوا أن يدعوا ذخيرة ضخمة من الثقافة الفنية ، التى على أساسها - بحق - وُجد الأدب الأوروبى فى القرن التاسع عشر .

أما الفكر النظرى فى الحقبة التالية<sup>(٧)</sup> ، فقد رفض بحسم الاعتراف بالنتاج الفنى عملا مستقلا وقائما بذاته ، وببحث منظوره فى النص عن التعبير عن النفس ؛ أو روح العصر ، أو ما إلى ذلك مما لا يعتبر فى الحقيقة من جوهره ، ويقدر ما تصوروا هذه المادة الخارجة عن النص حيوية ، وغير محدودة ، وأن النتاج الفنى بالنسبة لها ليس إلا ثوبا يستوعبها على طول الخط ، فكأنه « وقوع الروح فى أسر التعبير المادى » أو « الصورة المحدودة لما ليس بمحدود » ، يقدر ما كانت مهمة القارئ والباحث ( والمفروض ، كما اتضح مما سبق ، أن الباحث ما هو إلا قارئ مؤهل ) من وجهة نظرهم أن ينفذ من خلال النص إلى تلك المادة الكامنة وراءه ؛ وانطلاقا من وجهة النظر هذه نراهم يولون عناية كبرى لعلاقة النص بغيره من النصوص ، وإدراج الجميع فى تيار واحد نشيط ، أو علاقة النص نفسه بالواقع الخارجى ، أيا كان مفهوم هذا الواقع : تطور الروح العالمى أو نضال القوى الاجتماعية .. إلخ . أما النص منظورا إليه فى حد ذاته فلم يكن يمثل شيئا ذا قيمة ، لقد هبط إلى حد أن أصبح وكأنه مجرد شاهد أو أثر .

وفى الصراع بين الاتجاهات الأدبية التى شهدها القرن العشرون ، التى أضفى عليها الطابع

العام للعصر مسحة من الدراماتيكية العنيفة ، دوت أكثر من مرة أصوات عن الفساد المتأصل في هذه أو تلك من النزعتين المشار إليهما فيما سبق ، ومثل هذه الأصوات تغض النظر عن أن كلا من هاتين النزعتين تعكس جانبا معينا من واقع العمل موضوع الدراسة ؛ وأن كلا منهما - أيضا - قد أفضت في مراحل معينة إلى أفكار عظيمة ومثمرة ، وفي مراحل أخرى أدت إلى أعمال تتسم بالتقليد والتعصب المقيت .

ونتيجة لبعض الأسباب التاريخية اكتسب الصراع بين هاتين النزعتين - في القرن التاسع عشر بخاصة - طابعا حادا ، إذ أفضى تفهقر الدراسات الأدبية الأكاديمية إلى رد فعل مماثل في أعمال الدارسين الشبان المنتهين إلى ما يدعى بالمدرسة الشكلية ( حلقة موسكو اللغوية » في موسكو ، وجمعية دراسة اللغة الشعرية «**Onegz**» في بيتروجراد ، ونقاد ومنظري المستقبلية ) . وقد كان المنطلق الأساسي ، كما كانت الفضيلة الكبرى لهذا الاتجاه ، تكمن في التأكيد على أن الفن ليس مجرد مادة ثانوية للدراسات التاريخية أو النفسية ، بل إن للفن ذاتيته الجديرة بأن تكون موضوعا للبحث . وقد اقتضى هذا الإعلان من الشكليين عن استقلال العمل الفني موضوعا للدراسة ومنهجيا للبحث أن يبرزوا قضية النص في المقام الأول .

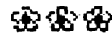
وحين اتضح للشكليين أنهم بهذا قد أصبحوا يقضون على أرضية « المادية Materialism » راحوا يؤكدون أن المعنى غير ممكن بدون المادة - العلامة ، وأنه يتوقف على نظام ذلك الأخير ، وقد عبروا في هذا الصدد عن كثير من الأفكار اللامعة فيما يخص الطبيعة العلامية للنص الأدبي ، وسبقت بعض مبادئهم في هذا المقام أفكار النظرية البنوية ، بل وحظيت بتأييد وتفسير عبر أفكار أكثر حداثة في علم اللغة البنائي ، وفي حقول السيميولوجيا ونظرية المعلومات ، ويمكن القول إن نظرية المدرسة الشكلية الروسية قد مارست تأثيرا عميقا في التطور العالمي للعلوم الإنسانية من خلال تأثيرها في حلقة « براج » اللغوية وعبر أعمال رومان جاكوبسون . بيد أن عددا من المطاعن في نظرية المدرسة الشكلية ما فتئت أن تكشف منذ البداية الأولى لذلك الجدل الذي ما لبث أن احتدم حول أعمال عدد من النقاد الشبان . لقد دوت نقد الشكليين من ناحية أساطين الرمزية أولا وقبل كل شيء ، أولئك الذين كانوا يحتلون مكانة بارزة في حقل الدراسات الأدبية عند بدايات العشرينات من هذا القرن ( ب . ب . بيريوسف وآخرون ) ؛ فيما أن هؤلاء قد اعتادوا النظر إلى النص باعتباره مجرد رمز خارجي لما استسر من خواطر ، فإنهم لم يستطيعوا التكيف مع مقولة تحول الفكرة إلى بنية . أما بقية زوايا الشكلية فقد استحقت الرفض من قبل الباحثين ذوي العلاقة بالفلسفة الألمانية الكلاسيكية ؛ إذ كان هؤلاء الباحثون يرون في الثقافة حركة الروح وليس مجموعا من النصوص . وأخيرا ، فقد انبعث النقد للشكليين من قبل علماء الاجتماع في عشرينيات هذا القرن ليشير إلى نظرية التحليل النقدي لدى الشكليين ، باعتبار هذه النظرية رذيلتهم الأساسية ، فلئن كان تفسير النص

لدى الشكليين قد أفضى إلى الإجابة عن هذا السؤال : « كيف بُنى » ؟ ، فإنه بالنسبة لعلماء الاجتماع قد صيغ على نحو مختلف ! « بأى الظروف أحيط » ؟

إن تلخيص السيرة الدرامية للمدرسة الشكلية ربما قادنا خارج نطاق مهمتنا المباشرة ، ولكنه ينبغي أن نلاحظ أنه من بين صفوف المدرسة الشكلية خرج هؤلاء الباحثون العظام :

ب . م . إيختباوم ، ف . ب . شكوفسكى ، ي . ن . تينياتوف ، ب . ف . لوماشيفسكى ، وأن تأثير مبادئها قد امتد إلى آخرين أمثال : ج . أو . فينوكور ، ج . أ . حوكوفسكى ، ف . ف . جيوس ، ب . أ . سكافيموف ، ف . م . جيرمونسكى ، م . م . باختين ، ف . ف . فينوجرادوف ، ف . ي . يروب وعلماء آخرون كثيرون .

ولقد كان تطور المدرسة الشكلية مرهونا بالظموح إلى التغلب على ما لوحظ من فظرية التحليل الداخلى للنص ؛ واستبدال المفهوم الجدلى للوظيفة الفنية للعمل بذلك التصور الميتافيزيقى لعسلية التنقى . وهنا ينبغي أن نؤثر بمكانة خاصة أعمال : ي . ن . تينياتوف ؛ كذلك فإن تحول الشكلية إلى طريقة « وظيفية » يمكن أن يندحظ بوضوح لدى المدرسة السلافية التشيكية المرموقة فى حقل الدراسات الأدبية ، ومن أمثلتها أعمال : ي . مياكارجوفسكى ، ي . حراباك ، م . باكوش ، وغيرهم من أعضاء حلقة « براج » اللغوية ، أو المرتبطين بها ارتباطا وثيقا من أمثال : ن . س . ترويتسكى ورومان جاكوبسون .



بيد أنه ، وإن كانت الأفكار التى طرحتها « جمعية دراسة اللغة الشعرية » تستحق تماما ما أوليتاه إياها من اعتبار ، إلا أنه ينبغي أن نقف بحزم ضد ما يثار أحيانا كثيرة من قناعات بأن الشكلية تعتبر المنبع الأساسى للبنائية ، أو حتى افتراض أن ثمة تطابقا بين هذين الاتجاهين العلميين ؛ ذلك أن المبادئ البنائية تبلورت على حد سواء فى أعمال الشكليين ، أو فى أعمال معارضيتهم ؛ فعلى حين تحدث فريق عن بنية النص ، تناول آخرون بالبحث بنية وحدات أعم وأشمل : الثقافة ، العصر ، التاريخ القومى ، وطبعى أنه لا يمكن أن نسلك فى إطار المدرسة الشكلية أمثال هؤلاء الباحثين ؛ من نوع م . م . باختين ، ب . ب . يروب ، ج . أ . جوكوفسكى ، ف . م . جيرومونسكى ، د . س . ليخاتشوف ، ب . إ . يارخو ، ب . أ . فلورينسكى ، وكثيرين سواهم ، هذا على حين أن قيمة أعمال هؤلاء بالنسبة لتطور الاتجاه البنوي ليست محل خلاف .

إن دراسة الأدب من وجهة نظر سيميولوجية بنائية تضع فى اعتبارها تجربة كل ما سبقها فى علم البحث الأدبى ، وإن كانت لها - مع ذلك - خاصيتها المميزة ؛ فهى قد انبثقت فى ظل تلك الثورة العلمية التى اتسمت بها أواسط القرن العشرين ، كما أنها ترتبط عضويا بأفكار ومناهج اللغويات البنائية ، والسيميولوجيا ، وبنظرية المعلومات والسيبيرنيتيكا .

والنقد البنائى لا يمثل بذاته اتجاها علميا تم تشكيله وصيغ صياغة نهائية ؛ ذلك أنه لكثرة

وحيوية المشكلات المطروحة لا يتوفر لذلك الاتجاه الوحدة المطلوبة ، أرحنى الوضوح العلمى ، ومؤلف هذا الكتاب يعنى تماما أن تلك الحقيقة العلمية لا بد وأن تضيف وجوها جديدة من التصور ، فوق ذلك الذى قد يسببه قصوره الخاص كعامم .

على أن مؤلف هذا الكتاب لا يضع أمام نفسه هدف أن يقدم تلخيصا كاملا ومنهجيا لكل قضايا التحليل السيميولوجى - البنائى للنص ، بل يريد فقط أن يقود القارئ إلى قلب تلك القضايا ومناهج حلها ، وأن يطلعه على الطرق الممكنة لتحقيق نتائج نهائية ، أكثر مما يقفه على تلك النتائج بذاتها .

## هوامش وتعليقات

(١) تعتبر هذه المطابقة خاصة في تلقى النص الفنى ولكنها لا تعتبر قانونا عاما بأى حال من الأحوال ، ففي المكتبة كتب عديدة لرواية « صورة دوريان جراى » لأوسكار وايلد ، صنفها الطباعى واحد ، ولكنها مختلفة فى لون الورق . وفى كثير من المجتمعات القديمة نجد الأعمال المطبوعة بالحجر أو الرصاص تنتمى إلى نفس النص دون أن ينال منها القدم بالتدنى أو التحريف .

Claude Levi - Strauss.

(٢)

Anthropologie Structurale. Plon, 1958 - p. 306

كلود ليفى شتراوس - الأنثروبولوجيا البنائية - بلون/ سنة ١٩٥٨ - صفحة ٣٠٦ .

(٣) أخذ الكتاب الروس الذين حاكوا نموذج هاملت لشكسبير ( المترجم ) .

(٤) السيميولوجيا Semiology كلمة يونانية الأصل تعنى الإشارة ، ويقصد بها فى الاصطلاح النقدى علم الإشارة الدالة مهما كان نوعها وأصلها . وهذا يعنى أن النظام الكونى بكل ما فيه من إشارات ورموز هو نظام ذو دلالة ، وهكذا فإن السيميولوجيا هى العلم الذى يدرس بنية الإشارات وعلاقاتها وتوزيعاتها ووظائفها الداخلية والخارجية ( المترجم ) .

(٥) إحدى الشخصيات المؤثرة فى اللغة والأدب الروسين فى العصر الحديث ( المترجم ) .

(٦) من أشهر علماء الجمال فى النقد الألمانى مع مطالع القرن التاسع عشر ( المترجم ) .

(٧) يعنى الحقبة التالية لما بعد القرن الثامن عشر ( المترجم ) .

## اللغة - مادة الأدب

في الأدب ، مثله في هذا مثل عدد آخر من الفنون ، تحظى بمكانة أثيرة تلك الخواص المميزة للمادة التي يُتوسل بها إلى إعادة تشكيل الواقع الخيوط ، ونضرب هنا صفحا عما يعنى الطبيعة المعقدة للغة باعتبارها ظاهرة اجتماعية ، مكثفين بالتوقف عند تلك الزوايا التي تعتبر أساسية فيما يعيننا من قضايا .

إن اللغة مادة الأدب ، وهذا التعريف ذاته يستتبع أن اللغة بالنسبة للأدب تمثل القوام المادى ، تماما مثلما يمثل اللون بالنسبة للرسم ، والحجر بالنسبة إلى النحت ، والصوت بالنسبة إلى الموسيقى .

بيد أن طبيعة « المادية » في اللغة تختلف عما سواها من مواد الفنون الأخرى ؛ فاللون ، أو الحجر أو ما أشبههما ، يظل خاملا من الناحية الاجتماعية حتى يقع في يد الفنان ، وهو حتى هذه اللحظة لأشأن له بعملية معرفة الواقع ، صحيح أن كلا من هذه المواد يتمتع بينيته الخاصة ، ولكنه مُنح هذه البنية من قبل الطبيعة ؛ ولا علاقة لما مُنح بأية عمليات أيديولوجية أو اجتماعية ، أما اللغة في هذا المقام فتمثل مادة من نوع خاص ، وتتميز بفاعلية اجتماعية عالية ، حتى من قبل أن تطلوها يد الفنان .

وتعرف اللغة في العلوم الدائرة في فلك السيميوتيكيا باعتبارها جهاز البلاغ الإشارى ، الخلقى لغائى حمل ونقل المعلومة ، وفي موطن القلب من أية لغة يقع مفهوم « العلامة » أو « الإشارة » بوصفه العنصر الأكثر أهمية في هذه اللغة .

والعلامة ذات جوهر ثنائى ، فهي حين تتجسد في تعبير مادى معين يمنحها منظورها الشكلى ، فإنها تتمتع داخل حدود لغتها بمعنى ما يُكوّن ما يسمى بـ«المضنون» تلك العلامة ، وهكذا فإنه بالنسبة لكلمة « وسام »<sup>(1)</sup> مثلا ، نرى أن التوائى المعين لأصوات اللغة الروسية ، والبنية النحو - صرفية ، كل ذلك بشكل العبارة ، أما المعانى الثقافية والتاريخية والمعجمية فتمثل المضنون . فإذا ما انتقلنا من ثمة إلى نفس الوسام ، وليكن وسام القديس « جورجى » من الطبقة الأولى ، على سبيل المثال ، فسوف نجد أن الدلائل الوسامية : الشعار والنجمة والشاح ، سوف تمثل العبارة ، أما التكريم المقترن بتلك المنحة ، وعلاقة قيمتها الاجتماعية بغيرها من الأوسمة في روسيا الإمبراطورية ، وتصور جلائل العسال التي يعتبر هذا الوسام شاهدا عليها - كل ذلك سوف يمثل المضنون .

ومن هنا يمكن أن نستنبط النتيجة الآتية ، وهى أن العلامة تقوم دائما على الاستبدال :

ففى حركة العلاقة الاجتماعية تتجلى باعتبارها بديلا للجوهر الذى تمثله ، أما علاقة البديل بالمبدل منه ، أو علاقة العبارة بالمحتوى فتشثل ما يدعى « بدلالة » الرمز أو العلامة ؛ ولأن الدلالة هى باستمرار « علامة ما » فإن العبارة والمحتوى لا يمكن أبدا أن يتجانسا ، أو أن يكونا نفس الشيء ؛ ذلك أنه لكى تكون عملية التوصيل ممكنة ؛ فإن التعبير ينبغى أن يكون ذا طبيعة مختلفة عن تلك التى يشبذ بها المحتوى ، ثم إنه إذا لم يكن بين العبارة والمحتوى وجه مشترك ، وكان تضابقتها لا يتحقق إلا فى حدود اللغة التى يتتيمان إليها - كالتطابق بين الكلمة والموضوع الذى تشير إليه مثلا - فإن العلامة فى هذه الحالة تسمى علامة اصطلاحية . والكلمة من ثم هى أكثر أنماط الرموز الاصطلاحية شيوعا ؛ أما إذا كان بين العبارة والمحتوى وجه شبه ما ، كالموجود - مثلا - بين رقعة الأرض والخريطة الجغرافية التى تمثلها ؛ أو بين الوجه واللوحة التى رسمت له ، أو بين الإنسان وصورته الفوتوجرافية ، فإن العلامة فى هذه الحالة تسمى العلامة « الأيقونية » (٢) أو التصويرية .

هذا والاختلاف بين العلامات التصويرية والعلامات الاصطلاحية ليس فيه أية صعوبة من الناحية العلمية ، كذلك فإن التقابل بينهما من الناحية النظرية ضرورى من أجل توظيف الثقافة كجهاز متكامل لتوصيل .

بيد أنه ينبغى أن يؤخذ فى الاعتبار أن مفهوم « التشابه » بين العلامة والموضوع الذى يرمز إليه يتميز بدرجة عالية من « الشرطية » ، ويخضع على الدوام للمسلمات الثقافية السائدة ؛ فالرسم يسوى بين موضوع وصورة النسبة القياسية بينهما كالنسبة بين الثلاثة والأثنين ، ومن وجهة نظر الطبولوجيا - أو علم الهندسة اللاكمية - يتشابه شكل مربع ما مع شكل دائرة ما ، أما المسرح فنراه يمثل لك حجرة ما ، على حين يعتبر من المسلمات غياب ذلك الجدار الذى يجلس قبالة المشاهدون ، وفيه - كذلك - يقوم حديث الممثل إلى نفسه بوظيفة العلامة التصويرية لتيار أفكار الشخصية المسرحية ، على الرغم من أنه لا يمكن القول هنا بشبه ما بين الرمز والرموز إليه ؛ اللهم إلا إذا أخذنا بعين الاعتبار مجمل النظام الاصطلاحى للعمل ، نعتى لغة المسرح (٣) .

والرموز أو العلامات لا توجد فى اللغة وكأنها تراكم آلى لكيانات مستقلة بذاتها ولاصلة بينها ، بل هى - على العكس - تشكل نسقا أو نظاما ؛ ذلك أن اللغة نظامية بطبيعتها ، ونظاميتها تتحقق بتحقيق قواعد معينة وهذه القواعد هى التى تحدد علاقة العناصر فيما بينها .

واللغة بنية تدرجية ، فهى تتوزع إلى عناصر من مستويات مختلفة ، وعلم اللغة - على وجه الخصوص - يميز بين هذه المستويات : الصوتية والصرفية والمعجمية والتركيبية وما فوق التعبيرية ( نسوق هنا أكثر التقسيمات عمومية ، وفى بعض الأحوال قد يكون ضروريا أن نميز حتى بين المستويات المقطعية والتنقيسية وما إلى ذلك من مستويات ) . وكل من هذه المستويات يتم تنسيقه طبقا لنظام معين من القواعد ، يختص به ويميزه .

ونظام اللغة ينهض على محورين بنائين ؛ فعناصرها من ناحية تنوزع باختلاف أصولها إلى طوائف نوعية متكافئة ؛ جميع رجوه الإعراب بالنسبة لاسم ما ، جميع مرادفات كلمة ما ، جميع أحرف الجر في لغة ما ، وهكذا . وحين نشرع بالفعل في بناء تعبير ما بلغة ما فإننا ننتقى من كل طائفة متكافئة النوع الكلمة الضرورية أو الصيغة التي لاغنى عنها ، وتنظيم عناصر اللغة على هذا النحو يدعى « بالموقعية » .

ومن ناحية أخرى ، فلكى تشكل الوحدات اللغوية المختارة سياقاً صحيحاً من وجهة نظر اللغة التي تنتمي إليها فإن من الضروري أن تبنى هذه العناصر بطريقة معينة ، بأن تنسق الكلمات فيما بينها في ضوء القواعد الصرفية المختصة ، ثم بأن تنسق الوحدات التركيبية وهكذا ، وتنظيم اللغة على هذا النحو هو ما يدعى بالسياق ؛ ومن ثم فإن كل نص إنسا يضم تنسيقه على محورين : محور « انتخابي » أو « موقعي » ، ومحور « تركيبى » أو « سياقي »<sup>(٢)</sup> .

وإذا كنا بصدد النظر في النص فسوف نكتشف - على أى مستوى كان هذا النص - أن العناصر المحددة له سوف تتكرر ، أما بقية العناصر فسوف تتعرض للتغير ، وهكذا فإننا حين ننظر في كل النصوص المدونة باللغة الروسية فنكتشف تكراراً مستمراً لاثنتين وثلاثين حرفاً تتكون منها الأبجدية الروسية ، هذا على الرغم من أن الأشكال الكتابية لهذه الأحرف في الطباعة يشتمل أنواعها وفي المخطوط اليدوية على تنوع كاتبيها يمكن أن تختلف اختلافاً شديداً . أكثر من هذا ، سوف نلتقى خلال النصوص المكتوبة بالفعل « بأشكال » فقط لأحرف الأبجدية الروسية ، أما الأحرف في ذاتها وكما هي فإنها تمثل في حقيقتها « ثوابت بنائية » أو « نماذج مثالية » يسجل بواسطتها معنى هذا أو ذلك من الأحرف ؛ وهكذا فإن « الثوابت » هي الوحدات البنائية الدالة ، ومهما كان لها من تجليات شكلية عبر النصوص الفعلية فإن هذه الأشكال ليس لها سوى معنى واحد ، هو معناها .

وانطلاقاً من وعينا بهذا ، فإن بإمكاننا أن نميز في كل نظام اتصالي بين منظوره البنائي الثابت والذي يدعى - طبقاً لفرديناند دي سوسير - « باللغة » ، وإحداثياته المتغيرة عبر النصوص المختلفة ، والتي تعرف طبقاً لنفس التقاليد العلمية « بالكلام » ، وهذه التفرقة بين ما يعتبر « لغة » وما يعتبر « كلاماً » هي إحدى أصوليات اللغويات المعاصرة ، ويطابقها - تقريباً - في مصطلحات نظرية المعلومات Theory of informations المقابلة بين الرمز الشفري Code ( = اللغة ) والبلاغ ( = الكلام ) .

وتتوازي علاقة اللغة ( الشفرة ) بالكلام ( البلاغ ) مع علاقة النظام System بالنص text ، ولفهم هذه العلاقة فإن من الأهمية بمكان أن نميز بين المنطلقات اللغوية لكل من المتكلم والسامع ، والتي على أساسها تبنى النماذج ( أو الموديلات ) اللغوية ، التركيبية ( إنتاجية أو توليدية ) والتحليلية ، وهي نماذج تختلف مبدئياً من حيث سماتها المميزة .

وكل أنواع الظواهر ، التي تتفق مع التحديد السابق ، تنعت في علم « السيميوتيكاً »



باعتبارها لغات ، ومن هذا يتضح أن مصطلح « لغة » يستخدم في هذا المقام بمعنى أكثر سعة مما يستخدم فيه عادة ، وتحت يندرج :

١ - اللغات الطبيعية ومفهومها مساوٍ في معناه لمصطلح « اللغة » في استعماله العادي ، ومن أمثلة اللغات الطبيعية : اللغة الروسية ، اللغة الإستونية ، اللغة الفرنسية ، اللغة التشيكية ، وغير ذلك من اللغات .

٢ - اللغات المصطنعة ، وهي الأنظمة الإشارية التي يبدعها الإنسان والتي تستخدم في مجالات تخصصية ضيقة من النشاط البشري ، وإلى هذا النوع تنتمي كل اللغات العلية (يقصد بذلك نظام الإشارات الاصطلاحية وقواعد استخدامها ، ومن أمثلة ذلك الإشارات المستخدمة في علوم الجبر ، أو الكيمياء ؛ فهي من وجهة نظر السيميوتيكاً معادلة في الدلالة للغة ) والأنظمة التي من قبيل نظام الإشارات المستعمل في الشوارخ والطرقا . هذا ويتم وضع اللغات المصطنعة على أساس من اللغات الطبيعية كنتيجة لعملية تبسيط مقصود لميكانيزم هذه اللغات .

٣ - الأنظمة النموذجية الثانوية ، وهي الأنظمة السيميوتيكية المبنية على أساس اللغة الطبيعية ، وإن كانت ذات بنية أشد منها تعقيدا ، ومن هذه الأنظمة النموذجية الثانوية : الطقوس ، كل مجموعات التواصل الإشاري عقدية أو اجتماعية ، الفنون ، وجيعها تندرج في كل سيميوتيكى مركب وموحد ، هو الثقافة .

هذا ، وإن علاقة اللغة الطبيعية بلغة الشعر تتحدد في ضوء ما نلاحظه من تعقيد في علاقة اللغات الأولية والثانوية داخل كل مركب موحد ممثل في ثقافة ما .

وخاصية اللغة الطبيعية باعتبارها مادة للفن تفسر إلى حد كبير تميز الشعر ، بل وأعم من هذا تميز فن القول في مجسله ، عن بقية ضروب الإبداع الفنى .

ذلك أن لغات أُم المعمورة ليست عوامل خاملة في تكوين الثقافات ؛ فمن ناحية تعتبر اللغات بذاتها ثمرة للعملية الثقافية المعقدة عبر القرون ؛ وبقدر ما إن العالم الكبير الذى لا ينحصر بنا يتجلى من خلال اللغة منقحا ، ومستويا ، وذا بنية واضحة ، فإن اللغة الطبيعية ذات العلاقة بهذا العالم تغدو نموذجا له ، تصبح بمثابة اسقاط للواقع على سطح اللغة ، ولكن بما أن اللغة الطبيعية أحد العوامل البارزة في تشكيل الثقافة القومية ؛ فإن النموذج اللغوى للعالم يصبح بدوره واحدا من العوامل المنظمة للشهد القومى من العالم ، ومن ثم فإن تأثير اللغة القومية في تشكيل الأنظمة النموذجية الثانوية هو حقيقة واقعة لا تحتمل الجدل ، وبخاصة فيما يتعلق بوجودها في الشعر .

ولكن . ومن جهة أخرى ، نرى عملية إبداع الشعر على أساس من الأعراف اللغوية القومية عملية لا تخلو من تعقيد وتناقض ، وقد رفعت المدرسة الشكلية في حينها شعار « اللغة » بحسبانها المادة التي يقوم الشعر بترويض مقاومتها ، وفي مناخضة هذا الوضع ولدت نظرة أخرى

إلى الشعر باعتبارده إحدائنا آليا للقواعد اللغوية ، وأنه لا يعدو أن يكون واحدا من عديد الأساليب الوظيفية للغة . وقد انخرط ب . ف . توماشيفسكى فى جدل مع واحدة من أكثر وجهات النظر تضرفا فى التأكيد على أن كل ما يوجد فى الشعر إنما هو موجود بالفعل فى اللغة ، فلاحظ أنه « يوجد فى اللغة حقا كل ما يوجد فى الشعر ، باستثناء الشعر نفسه » !! وإن كان توماشيفسكى - والحق يقال - قد بدأ فى أعماله الأخيرة يؤكد أكثر فأكثر على الملاح المشتركة بين كل من القواعد الشعرية واللغوية .

وفى الوقت الحاضر ، فإن كلتا النظريتين - الصراع مع اللغة ، ورفض التميز النوعى للشعر فى علاقته باللغة الطبيعية - مازالتا تمثلان طرفى نقيض لامناص منه عند كل مرحلة مبكرة من مراحل التطور العلمى .

إن اللغة تشكل الأنظمة الثانوية ، وهذا يجعل أجناس القول ، دون جدل ، ثرية إلى حد كبير بإمكاناتها الفنية ، بيد أنه لا ينبغى أن ننسى أن ثمة مصاعب نوعية لايسهون بها ، تتعلق بالذات بهذا الجانب المضنى للفنان من جوانب اللغة .

واللغة بكل نظامها تتصل اتصالا وثيقا بالحياة ، تحاكيها ، وتتغلغل فيها ، إلى حد أن الإنسان قد كف عن التمييز بين المسمى والاسم ، وبين مستوى الواقع ومستوى انعكاسه فى اللغة ، ولهذا الوضع ما يشبهه فى الفن السينمائى ؛ لقد كانت العلاقة الآلية الوثيقة بين الصورة والموضوع الذى تصوره حائلة ، ولفترة طويلة ، بين السينما وأن تصبح فنا من الفنون ، ولكن ، ونتيجة لظهور فن المونتاج والكاميرا المتحركة ، أصبح ممكنا أن يصور الموضوع الواحد بطريقتين مختلفتين على الأقل ، ولم يعد تعاقب الموضوعات فى واقع الحياة يحدد بطريقة أوتوماتيكية تعاقب المشاهد على شريط التصوير ، ومن يومها انتقلت السينما من مجرد نسخ واقع الحياة إلى حيث أصبحت تملك لغتها الخاصة .

ولكى تصبح لشعر لغته الخاصة ، تلك اللغة التى يتم إبداعها على أساس من اللغة الطبيعية ، وإن تكن غير مساوية لها ، لكى يصبح الشعر فنا ، يقتضى الأمر كثيرا من الجهد ، ومنذ بواكير فن القول انبثقت هذه الضرورة الحاسمة : يجب أن تتميز لغة الأدب عن لغة الحياة اليومية ، وأن تمتاز تلك اللغة التى يتوسل بها إلى إعادة خلق الواقع لغاية فنية عن تلك اللغة التى تستخدم لغاية إعلامية أو إخبارية . هكذا تتحدد حاجتنا إلى الشعر !!

## هوامش ومراجع

(١) رموز هذه الكلمة كما تكتب في اللغة الروسية Oppgch ، ولكنها تنطق كما تنطق الكلمة التالية بالإنجليزية Orden ( المترجم ) .

(٢) الأيقونة تعني صنع الأيقونات على شكل تماثيل ، وقد تعني التمثيل عن طريق الرسم أو التصوير الزيتي أو النحت ، نسبة إلى أيقونة وهي التمثال ، والمعبود منه بصفة خاصة . والمقصود من كل ذلك هو التمثيل عن طريق التصوير ، وهو المعنى الذي ينسجم مع السياق ( المترجم ) .

(٣) انظر تفصيل هذا في :

ب . أوسبنسكى ، ب . لوتمان : الاصطلاحية في الفن - دائرة المعارف الفلسفية - المجلد الخامس - موسكو سنة ١٩٧٠ - صفحة ٢٨٧ - ٢٨٨ .

(٤) البارادجم Paradigm يعني جدولاً أو قائمة بكل الصيغ الاشتقاقية لكلمة متصرفة ، كما يشير إلى أى مجموعة من الكلمات تكون في علاقات تبادلية في نفس الموقع ( مثل قديم - جديد ) .

أما السنتاجم Syntagm فيعني منظومة من الكلمات تشكل وحدة مركبة أكبر من ذلك ( مثل ساق - قدم ، حين تدخل في نسق تركيبى فنقول : على قدم وساق ) .

وهكذا فعلى حين يشير البارادجم إلى الموقع يشير السنتاجم إلى النسق ، وعلى حين يحظى الأول بطبيعة رأسية يحظى الثانى بطبيعة أفقية . انظر :

Dictionary of Language and Linguistics, R. R. K. Hartman & F. C. STORK.

## الشعر والنثر

من البدهيات العامة فى نظرية الأدب التأكيد على أن الكلام العادى للإنسان ، والكلام المقدم فى شكل نثر فنى ، يتتميان إلى نفس النوع ، ونتيجة لهذا فإن النثر فى علاقته بالشعر يعتبر أوليا وسابقا . ويلخص عالم نظرية الشعر المتميز ب . ف . توماشيفسكى بحوثه التى استغرقت ستين طويلة فى هذا الحقل قائلا : « إن من أوثق المبادئ اللغوية تلك المقولة التى تفترض بأن الشكل الطبيعى للكلام البشرى المنظم هو النثر » (١) .

أما الكلام الشعرى فينظر إليه باعتباره ظاهرة ثانية ذات بنية أشد تعقيدا . ويقترح « زيجموند تشيرنى » هذا السلم للانتقال من الأيسر إلى الأكثر تعقيدا فى البنية الفنية :

### البيت الكلاسيكى ذو الالتزامات الصارمة (٢)

البيت الحر

↑

الأشطر الحرة

↑

الشعر المرسل

↑

النثر الإيقاعى

↑

الشعر المنثور

↑

النثر الأدبى

↑

النثر العادى

النثر العملى ( العلمى ، الإدارى ، العسكرى ، القانونى ، الصناعى والتجارى ، الصحفى ) .  
ومن جانبنا سنحاول أن نثبت كيف أنه يتدرج التصنيف من البساطة إلى التعقيد يختلف

وضع الأجناس الأدبية : المحادثة - الأغنية ( النص + اللحن ) - الشعر الكلاسيكي - الشعر الفني .

وطبيعي أن مثل هذا التصنيف تقريبي إلى حد كبير ، ومع ذلك لا يمكن أن نوافق على مقولة أن الشعر الفني يعتبر ، من الوجهة التاريخية ، صيغة الانطلاق ، وأنه صنو الكلام العادي غير الفني ( أما قضية الشعر المرسل فلنا تحفظات بشأنها على حدة ) .

وحقيقة الأمر أن العلاقة بخلاف ذلك ، فالكلام الشعري ( مثله في ذلك مثل الترمم والغناء ) كان هو الصيغة الوحيدة الممكنة لفن القول ، ومن ثم كانت خصوصية « لغة الفن الأدبي » وتميزها عن الكلام العادي . وبعد ذلك فقط يبدأ « التجانس » : فمن هذه المادة - المتميزة نسبيا - تخلقت الموحدة العاكسة للواقع ، وبوسائل اللغات الإنسانية انبنى الرمز - النموذج ، فإذا كانت اللغة بالنسبة إلى الواقع تتجلى كما لو كانت بنية تعيد صياغته وتشكيله ، فإن الأدب يمثل بذاته بنية كل الأبنية .

إن التحليل البنائي للأدب ينطلق من حقيقة أن الطريقة الأدبية ليست عنصرا ماديا في النص ، وإنما هي موقف ، ومن ثم يوجد فارق جوهري بين حالتين : الحالة الأولى - غياب القافية عن شعر ثم يفطن بعد إلى إمكانات وجودها ( على سبيل المثال : الشعر الروماني اليوناني القديم ، وشعر الملاحم الروسي ، وما أشبه ذلك ) أو شعر لم يعد يحذرها ، فيكون غياب القافية عنه داخلا ضمن توقع المتلقى وبتدرجا في القيمة الجسائية لهذا الضرب من الفن ( كالشعر المرسل المعاصر ، مثلا ) ، أما الحالة الثانية ، فهي غياب القافية عن بيت أو أكثر في شعر يعتبر القافية ضمن الظواهر الخاصة بالنص الشعري ، ففي الحالة الأولى لا يعتبر غياب القافية عنصرا ذا مغزى من الناحية الفنية ، على حين أن غيابها في الحالة الثانية يعتبر حضورا « للقافية » ، أو ناقصا قافية ، ففي الحقبة التي كان ذوق المتلقى خلالها يتربى في مدرسة شعرية أعلامها جوكوفسكي وباتيوشكوف وبوشكين إبان شبابه ، كان مفهوم الشعر نفسه يتطابق مع فن الشعر الروماني ، وهكذا خلق النظام الفني إحساسا بعدم غياب « الطريقة » ، بل وبوصولها إلى درجة التشيع القصوى ، بيد أن هذا كان بالأحرى « ناقص - طريقة » ، أي كان نظاما قائما على مواقف رفض مستمرة وواعية وواضحة للتقارئ ، وبنفس المعنى نجد النص الشعري الراجع إلى سنة ١٨٣٠ م ، والمكتوب طبقا لمبادئ الفن الروماني ، يخلق انطباعا أكثر وضوحا وتجردا بأنه يفتقد من عناصر البنية الفنية أكثر مما يفتقده النص الشعري في عصر بوشكين .

إن النظرية الوصفية في فن الشعر تشبه شخصا يكفى فقط بأن يلاحظ وأن يسجل ما يلاحظه من ظواهر معينة في واقع الحياة ( وليكن مثلا « شخصا عاريا » ) . أما النظرية البنائية في الشعر فإنها على الدوام تنطلق من تلك الحقيقة ، وهي أن الظاهرة الملحوظة ليست إلا واحدا من مكونات كل مركب ، إن هذه النظرية أشبه بمن يلاحظ الظاهرة ثم يسأل في إلحاح : « في أي موقف هي ؟ » فمن الواضح أن الشخص العاري في حوض الاستحمام ليس

معادلا لتظيره العارى فى محفل اجتماعى مثلا ، إذ فى الحالة الأولى يعتبر غياب الثياب ملحظا عاما ، لا يدل بذاته على شىء مما يميز الشخص المائل ، بل إن رباط العنق المنكوك فى حفلة من حفلات « الباليه » ربما دل على درجة من العرى أكثر من تلك التى يدل عليها غياب الثياب فى حوض الاستحمام . كذلك فإن تمثال « أبولو » فى المتحف لا يبدو عاريا ، ولكن جرب أن تشد برقبته رباط عنق ، وساعتها سيدهشك بابتذاله !!

ومن وجهة نظر بنائية فإن العمل الفنى حين يتجسد نصا مصفوقا فى حروف طباعية يفقد قيمته المطلقة والمستقلة ، باعتبار هذه القيمة هى الموضوع الوحيد للتحليل الفنى ، وبالتالي ينبغى أن نرفض ، وبإصرار ، أى تصور بأن النص والعمل الفنى مترادفان ، فما النص إلا واحد من مكونات العمل الفنى ، وإن كان - بالطبع - أكثر هذه المكونات أهمية ، وبدونه يصبح العمل الفنى ضربا من المستحيل . غير أن التأثير الفنى فى مجمله ينبثق من عملية مقارنة النص بالكل الفنى الذى تتركب منه منظومة القيم الحوية والجمالية والفكرية .

وفى ضوء هذا الذى سبق يمكن تحديد العلاقة التاريخية بين كل من الشعر والنثر<sup>(3)</sup> . وما ينبغى أن نلاحظه قبل كل شىء ، هو أن الأجناس غير المنظومة على تعددها ، سواء فى التراث الشعبى أو فى أدب القرون الوسطى ، تختلف جذريا عن النثر فى القرن التاسع عشر ، وما تعميم المصطلحات فى مثل هذه الحالة إلا نتيجة لانمياح المفاهيم لدينا . إن هذه الأجناس لا تشكل قسيما يقابل الشعر ، بحكم أنها نشأت وتطورت قبل أن ينشأ ويكتسب<sup>(4)</sup> ، ثم إنها لا تشكل معه ثنائية متقابلة الطرفين ، وإنما تتلقى خارج أية صلة به ، بل إن أجناس التراث الشعبى المنظومة لا تقع فى الأخرى على طرف نقيض من تلك التى نعتبرها أجناسا نثرية ، وإنما هى ببساطة لا علاقة لها بها ، بحكم أن هذه وتلك لا تتجيان كضربين من ضرب فز واحد ، بل كفتين مختلفين : أحدهما غنائى والآخر دارج . إن علاقة الأجناس النثرية المنتمية إلى التراث الشعبى - الفولكلور - أو الراجعة إلى القرون الوسطى بالكلام الدارج تختلف تماما عن علاقة أيهما بنثر القرن التاسع عشر ، بحكم غياب الصلة بين تلك الأجناس وبين الشعر . لقد كان نثر القرن التاسع عشر قسيما يقابل الكلام الشعري الذى كان يثنى حينذاك كما لو كان ظاهرة اصطلاحية غير طبيعية ، ثم ما لبث أن تحول إلى ظاهرة طبيعية مألوفة ، وما هذه العملية إلا جانب واحد من جوانب علم الجمال الذى يفترض أن يصور الحياة ، والحركة تجاه الواقع ، هما غاية كل فن .

أما النثر فى التراث الشعبى ، وفى أدب القرون الوسطى ، فيحيا طبقا لقوانين أخرى : فما أن ولد من أعماق بيئة الخديث الدارج حتى بدأ يضح إلى الانفصال عنها ، وعند تلك المرحلة من مراحل التطور الأدبى لم تكن « الحكاية » عن الواقع تستقبل باعتبارها عملا فنيا كاملا ، ومن هنا فإن المدونات التاريخية لم تكن لتعامل ، لا من قبل القراء ، ولا من قبل المدونين أنفسهم ، باعتبارها نصا فنيا ، بكل ما يعنيه هذا المفهوم من معنى .

إن العناصر البنائية المكونة للملاحق الأسلوب النثري ، المتجه - عن وعي - إلى الانسياب عن بيئة الحديث الدارج تمثلت - آنذاك - في غرابة اللغة الأدبية ، وفي الإبهام الخيالي بسوسوعات وحكايات السحرة ، وفي النزعة الشرطية الواضحة في طرق القص والحكاية ، ثم التبع الصارم لعقوس الجنس الأدبي .

ولن نتوقف عند تلك القضية المعقدة ، الخاصة بمكانة النثر في أدب القرن الثامن عشر ومطالع القرن التاسع عشر ، يكفي أن نلاحظ فقط أنه كيفما كان حظ الوضع العام من الواقعية ، فإن نظرية الأدب لذلك العهد تناولت بالاستخفاف فن الرواية ، مثلما تناولت بالاستخفاف غيره من الأجناس النثرية ، وكما لو كانت هذه الأجناس ضروبا من الفن هابطة المستوى ، ذلك أن نثر هذه الفترة كان ما يزال بعد ، إما محترجا بأخلاق فلسفية وسياسية واجتماعية ، ومن ثم تلقاه المثقف باعتباره جنسا تعبيريا يتجاوز نطاق الأدب الرفيع<sup>(٩)</sup> ، أو محسوبا - طبقا للاعتقاد السائد - لصالح القارئ القانع ، والذي لم يتكون ذوقه تكونا جساليا . أما النثر بالمعنى الحديث لهذه الكلمة فلم ينشأ في الأدب الروسي إلا منذ بوشكين ، وكان يجمع في وقت واحد بين معنى النثر باعتباره فنا رفيعا ، ومعناه باعتباره « ما ليس بشعر » . ثم كان أن انبثقت نظريات الجمال الرفاعة شعار « الحياة الواقعية » ، مع قناعة بأن منبع الشعر هو « الواقع » ؛ وبهذه الصورة ، وعلى قاعدة من الثقافة الشعرية وحدها ، أصبحت عملية التلقى الجمالي للنثر أمرا ممكنا .

ومعنى ذلك أن النثر الفني ظاهرة متأخرة كثيرا من الناحية الزمنية عن الشعر ، وهي تعود بنشأتها إلى مرحلة من الوعي الجمالي أوفر نضجا ، ولهذا السبب بالذات ، تعنى لأن النثر الفني من الناحية الجمالية يعتبر « ثانيا » بالنسبة إلى الشعر ، ولا يتم تلقيه إلا على أساس منه ، فإن الكاتب يمكن أن يجروا على الاقتراب بأسلوب النثر الفني من مستوى الخطاب الدارج ، دون خشية من أن يفقد القارئ احساسه بأنه يتعامل لا مع الواقع ، بل مع صورة الواقع .

وانطلاقا من هذا ، وبغض النظر عما قد يبدو من بساطة النثر واقترابه من الكلام العادي ، فإنه من الناحية الجمالية يعتبر أكثر تعقيدا من الشعر ، وما بساطته الياوية إلا بساطة ظاهرية . إن الحديث الدارج يعادل النص في الحقيقة ، أما النثر الفني فيساوي النص مضافا إليه « سالب طريقة » الأداء الشعري لكلام اصطلاحى :

الحديث الدارج = النص

النثر الفني = النص + - طريقة الأداء الشعري لكلام اصطلاحى .

ويتبغى أن نلاحظ من جديد أن العمل الفني النثري في هذه الحالة لا يعنى النص فحسب ،

لأن النص ليس إلا واحدا من العناصر المكونة لبنية الفنية المعقدة .

ثم أمكن بعد ذلك صياغة المعايير الفنية التي تسمح باستقبال النثر كعمل فنى مستقل بذاته ،

نعني بغض النظر عن علاقته بالثقافة الشعرية ، بل إنه في مراحل معينة من التطور الأدبي ينقلب الموقف رأسا على عقب ، فيصبح الشعر هو الذي يتلقى على أساس من النثر ، ذلك الأساس الذي يمثل - بالتالي - دور القاعدة بالنسبة للنص الفني .

ولعل من الملائم أن نلاحظ بهذه المناسبة أن البساطة الفنية في ضوء التحليل البنائي تتجلى باعتبارها نفيضا للبداية أو المفترية ، وليس من قبيل الغرام إطلاقا بالمفارقات اللفظية أن نؤكد أن البساطة الفنية أكثر تعقيدا من التعقيد الفني ذاته ، مادامت تلك البساطة لا تنشأ إلا من باب « تبسيط » ذلك الأخير وعلى مخالفة منه . وبهذه الصورة ، فإن تحليل البنية الفنية لفن القول يبدأ عسليا بالشعر باعتباره أكثر أنظمة هذا الفن بساطة وأولية ، ثم باعتباره النظام الذي تتجسد عناصره - إلى درجة كبيرة - فيما يعبر عنها داخل النص ، ولا تتحقق بمجرد اعتبارها « طريقة الأداء » ، ذلك أنه عند تحليل النتاج الشعري تلعب المواقف والعلاقات الخارجية عن النص دورا أقل نسبيا من ذلك الذي تقوم به في فن النثر .

إن طريق البحث الذي يبدأ من الشعر ليصل إلى النثر بحسبانه البنية الأكثر تعقيدا ، يعيد مرة أخرى الحركة التاريخية لتطور الواقع الأدبي ، هذا التطور الذي قدم إلينا في البداية البنية الشعرية ، التي استغرقت بذاتها كل مفهوم « الفن القولي » ، وكانت - طبقا لقاعدة التصنيف - على علاقة تناقض مع كل الخلفية التي تتضمن ، على حد سواء ، الحديث الدارج ، وجميع ضروب الكلام المكتوب ، عينا الكلام اللفظي من وجهة نظر إنسان ذلك العهد . أما المرحلة التالية لذلك فقد تمثلت في مزاحمة النثر للشعر ، وحيثما يطمح النثر إلى أن يصبح مرادفا للأدب ، مرتكزا على قاعدتين : شعر الحقبة السابقة له ، طبقا لمبدأ التضاد ، والكلام اللفظي الدارج ، باعتباره الحد الذي تضعه بنية العمل الأدبي نصب عينيهما ، حذر الاندياح فيه .

ثم يخطو الشعر والنثر بعد ذلك بحسبانهما نظامين فنيين مستقلين ، على الرغم مما بينهما من علاقة ، وهكذا فإن مفهوم البساطة في الفن أرحب كثيرا من مفهوم النثر ، بل إنه أكثر رحابة حتى من مصطلح نقدي مثل « الواقعية » ، وإن كان تحديد هذه البساطة في النتاج الفني يشل صعوبات كبرى ، ولكنه - نعتي ذلك التحديد - ضروري على المستوى العملي من أجل إيضاح خاصية الفن النثري ، فضلا عن أن هذا الجانب من القضية يعتبر في حد ذاته من الأهمية بسكان .

ومن الضروري أن نلاحظ أن تصور البساطة باعتبارها مرادفا للقيمة الفنية لم يظهر في نطاق الفنون إلا متأخرا جدا ، على سبيل المثال ، فإن نتاج القرون الوسطى من الأدب الروسي الذي يهزنا ببساطته لم يكن كذلك في أعين معاصريه . « فكيريل توروفسكي » يعتقد أن « مادوني التوارينغ ومهدعي الأغاني » كانوا يصغون إلى الحكايات « من أفواه البسطاء » من الناس لكي يعيدوا حكايتها فيما بعد « باقة أتيقة » « تلبيح بالمدح »<sup>(٦)</sup> . أما « دانييل زاتوتشنيك »



فيصور عملية الإبداع الفني على هذا النحو : فلنفتح أيها الإخوة فى النفير الذهبى ، فى بصيرة العقل ، ولتبدأ فى العزف على الأراغن الفضية ابتهاجا بالحكمة ، ولنضرب على دقوف الحجا (٢) .

والاعتقاد بأن « الزخرفة » معلم ضرورى من تلك المعالم التى بها يصبح الفن فنا ( أى باعتباره شيئا « مصنوعا » - نموذجيا ) هو اعتقاد تتسم به كثير من الطرائق الفنية المبكرة تاريخيا ، وهو معروف أيضا فى تاريخ التطور السننى للإنسان ، فبالنسبة للطفل يتطابق « الجميل » و « المزخرف » باستمرار ، بل إن نفس هذا الملمح نلاحظه فى الذوق المعاصر للبالغين الذين لم يتطور لديهم هذا الذوق تطورا جماليا ، فهم ينظرون إلى الجمال والأبهة كما لو كانا مترادفين . ( لا يجوز بالطبع أن نستنتج مما قيل عكسه المنطقى ، فنظن أن الأبهة فى حد ذاتها مظهر من مظاهر التخلف الجمالى ) .

ثم يفضى مفهوم « البساطة » كقيمة جمالية إلى مرحلة تالية ، ويرتبط - من ثمة - برفض الزخرف الفنى ارتباطا لا فككاك منه ، ومعنى ذلك أن الإحساس بقيمة البساطة فى الفن لم يكن ليتأتى إلا على قاعدة عكسية من الزخرف الفنى ، الذى ما زالت ذكراه ماثلة فى وعى متلقى العمل الفنى ، مشاهدا أو سامعا ، فلكى يتلقى البسيط بوصفه بسيطا على التحديد ، أى ليس بوصفه سادجا ، فإن من الضرورى أن يكون مبسطا ، بمعنى أن يتجنب الفنان عن وعى استخدام طرائق معينة فى بنائه ، وأن يقوم المتلقى : مشاهدا أو سامعا ، بتقييم نصه على أساس من تلك الخلفية التى كانت هذه الطرائق بعض وقائعها . وهكذا فإنه إذا كانت البنية الزخرفية ( أى : المعقدة ) تتحقق بصورة رئيسية فى النص ، فإن البنية البسيطة تتحقق خارجه إلى درجة ملحوظة ، إذ تقوم بتلقى هذه البنية بوصفها نظاما من « سوابق طرق أدائية » (٤) معينة ، تعنى بوصفها نظاما من العلاقات غير المادية ( هذا الجانب اللامادى من البنية هو جانب واقعى بالمعنى الفلسفى لهذه الكلمة ، وإن لم يكن كذلك بالمعنى الدارج هنا ، ثم هو جانب مادى تماما إذا نظرنا إليه من حيث هو ضالع فى مادة بنية العمل الفنى ) .

ونتيجة هذا ، فإن « البساطة » من منظور بنائى هى ظاهرة أكثر تعقيدا إلى حد كبير من ظاهرة « الزخرفة » ، وعلى من يريد التأكد من أن هذه المقولة حقيقية وليست مجرد مفارقة لفظية أن يشغل نفسه - مثلا - بتحليل نشر « مارلينسكى » أو « هوجو » من ناحية ، ونشر « تشيخوف » و « موباسان » من ناحية أخرى ، والحديث فى هذا المقام لا يجرى من منظور فنى مقارنة ، وإنما يدور حول حقيقة أن دراسة الطبيعة الفنية للعمل تدر بالطبع فى الحالة الأولى أسهل بكثير منها فى الحالة الثانية .

من هنا تنبثق بالتالى حقيقة أخرى ، وهى أن مفهوم « البساطة » مفهوم « ثان » من الناحية التصنيفية ، ثم هو مفهوم سريع الحركة من الناحية التاريخية ، كما أنه يعتمد على النظام الذى نستقبله فى ضوءه ، فمن الواضح ، مثلا ، أننا بينما نضع - ربما دون قصد - نتاج بوشكين

في ضوء ما هو معلوم لنا من بتاليد واقعية تبدأ من « جوجول » ونتهى عند « نسيخوف » ، فإننا نتلقى فيه ضرباً من البساطة يختلف عما لدى معاصريه . ولكي نخطو بمفهوم البساطة داخل أطر دقيقة ومحدودة فإنه يتعين علينا تحديد عنصر آخر ، هو أيضا خارج النص ، فإذا كانت البساطة في ضوء ما قيل تتجلى باعتبارها « عدم التعقيد » أو رفض إحداث قواعد معينة ( يمكن توضيح الموقف بالتالي :

البساطة → « التعقيد = ثنائية متعاكسة الطرفين ) فإن إبداع « النتاج الفني البسيط » - مثله في هذا مثل كل نتاج آخر - هو في ذات الوقت طموح إلى إحداث قواعد أخرى ( يمكن النظر إلى تجسيد الخاطرة أو الفكرة باعتباره تأويلاً لنموذج أو موديل تجريدي محدد ، وبساطة نموذج أو موديل من مستوى أكثر تحديداً ) . وبدون أن تأخذ بعين الاعتبار هذه العلاقة بين نص العمل الفني ونموذجه المثالي فإن جوهر ما نعنيه بالبساطة يظل غير واضح ، ومن المحتمل بالنسبة لشاعر مثل بوشكين أن يقع خارج نطاق الفن كلا الأمرين : بساطة الموجة الواقعية الجديدة في السينما الإيطالية ، وبساطة الطريقة الفنية لدى نيكرا سوف .  
ومن ثم يتضح أن نمذجة الأشكال « المعقدة » فنيا أبسط بكثير من نمذجة تلك التي تتسم بأنها بسيطة .

وقد عقدت في تاريخ الأدب ، ولأكثر من مرة ، مقارنات بين النثر وما اصطلح على تسميته بالبساطة الفنية ، فكتب ألكسندربوشكين ، منتقدا مدرسة كارامزين الأدبية ، قائلا : « الدقة والإيجاز ، تلك هي التقييم الأولية في النثر ، فالنثر يتطلب الأفكار ثم الأفكار ، وبدون ذلك لن تفضى التعبيرات المصقولة إلى شيء »<sup>(٩)</sup> . أما بيلينسكي فإنه حين عرض في « الرؤى الأدبية » للأدب الروسي سنة ١٨٤٢م فقد حدد حقبة سيطرة مدرسة كارامزين باعتبارها حقبة « التعبيرات النمطية » ، وساوى بشكل مباشر بين كل من مصطلحي : « النثر » ، « غنى المضمون » ومفهوم الواقعية الفنية ، ثم تابع قائلا : إن لكم أن تفكروا : هل انقضت رومانسيتنا البريئة القلبية ؟ ... النثر ! نعم النثر ، ثم النثر ، ثم النثر ... . إننا لا نقصد بالشعر هنا مجرد الأبيات الموزونة المتفافة ... هكذا - على سبيل المثال - نرى الشعر الحقيقي في « روسلان ولودميلا » ، و « الأسير القوقازي » و « نافورة باختشي سراي » : لبوشكين » ، على حين لا نرى في « أونيجين » و « العنجر » و « بالتافا » و « بوريس جودونوف » إلا معبرا نحو النثر ، أما النثر الخالص الذي لا تشوبه شائبة فنجد في أمثال تلك القصائد ، نحو « سالييري وموتسارت » ، و « الفارس البخيل » و « حورية الماء » و « الضيف الحجري » ، حيث لا شعر نسبة إطلاقا ، على الرغم من أن تلك الأعمال قصائد ، وأنها منظومة ... ذلك أننا نعني بالنثر نراه اختوى الشعرى الداخلي ونضج الحكمة وقوة الفكر التي تستقطب بداخلها قوة الشعور والمباينة الخالصة في التعامل مع الواقع »<sup>(١٠)</sup> .

وما قاله كل من بوشكين وبيلينسكي لا يمكن أن يعتبر من قبيل المفاهيم الاعتباطية ، بل

هو يعكس القيمة الأساسية في جماليات النثر ، فمفهوم البساطة أرحب جدا من مفهوم النثر .  
بيد أن انخراط النثر في دائرة الظواهر الفنية لم يكن ليتسنى إلا حينما طرح تصور « البساطة »  
باعتبارها قاعدة كل قيسة فنية ، كما أن المفهوم الذي اصطلاح عليه تاريخيا واجتماعيا لهذه البساطة  
جعل من المتاح إبداع « نماذج » - « موديلات » للمواقع عن طريق الفن ، وهي النماذج التي  
كانت عناصرها المعينة عبارة عن « سالب طريقة أدائية »<sup>(١١)</sup> .

إن النثر الفني لم ينشأ إلا على أساس نظام شعري معين ، يكون هذا النثر الفني وكأنه رفض  
له .

ومثل هذا الفهم للعلاقة بين الشعر والنثر يتيح لنا أن ننظر بطريقة جدلية إلى مشكلة الحدود  
الفاصلة بين هاتين الظاهرتين ، وكذلك النظر إلى الطبيعة الجمالية للأشكال الأدبية المتناسقة ،  
كما هو الحال - مثلا - في قضية كقضية الشعر الحر ، وهنا تبدو مفارقة تثير الفضول ، ذلك  
أن النظر إلى الشعر والنثر باعتبارهما بناءين مستقلين تماما يمكن توصيفهما دون الإشارة إلى  
أية علاقات متبادلة ، فيوصف الشعر بأنه الكلام الموزون المرتب على نسق ما ، ويوصف النثر  
بأنه الكلام العادي - مثل هذا النظر يقضى - على غير المتوقع - إلى استحالة تخطيط الحدود  
بين هاتين الظاهرتين ، إذ إن الباحث حين يصطدم بوفرة الأشكال الفنية المتوسطة بين طرفي  
الشعر والنثر قد يكون مضطرا إلى استنتاج أن إقامة حدود معينة بينهما أمر غير ممكن على وجه  
العموم . وقد كتب ب . ف . توماشيفسكى يقول : « قد يكون أكثر واقعية وأكثر ثمرية أن  
تناول الشعر والنثر لا باعتبارهما مجالين اثنين ذوي حدود صارمة ، وإنما بوصفهما قطبين ،  
أو فلتقل مركزى جاذبية ، تتنظم حولهما - تاريخيا - حقائق واقعية ... » ، فمن المشروع أن  
تحدث عن ظواهر أكثر أو أقل نظرية ، مثلما هو مشروع أن نتحدث عن ظواهر أكثر أو أقل  
شاعرية » . ثم يواصل ب . ف . توماشيفسكى حديثه : « .. ولأن الناس مختلفون ، فإنهم  
يستعملون بدرجات متفاوتة من الحساسية تجاه مسائل بعينها في الشعر أو في النثر ، ومن ثم  
يكون تأكيدهم : « هذا شعر » ، أو قولهم : « لا ، هذا نثر مسجوع » ليس إطلاقا من قبيل  
تناقض الآراء ، كل مع الآخر ، كما قد يبدو لأطراف الجدال أنفسهم . وبما مضى يمكن أن  
نخرج بالحقيقة التالية : من أجل حل الإشكالية الرئيسية في التفرقة بين الشعر والنثر قد يكون  
أكثر فائدة أن لانتج بحثنا إلى الظواهر التي تتداخل حدودها فتحاول تحديدها من طريق إقامة  
حوارج قد تكون مصطنعة ، بل ينبغي في المقام الأول أن نلتفت إلى أكثر الأشكال النمطية  
تعبيرا عن حقيقة كل من الشعر والنثر »<sup>(١٢)</sup> . ويعتني نفس هذه الوجهة من النظر الباحث  
الفرنسي باريس أونيجاون<sup>(١٣)</sup> ، فهو ينطلق من تصور مؤداه أن الشعر كلام منظم مرتب ،  
وبعبارة أخرى أنه « كلام غير حر » ، ومن ثم فإن مصطلح الشعر الحر كما يعلن أونيجاون  
يعتبر من قبيل المغالطات المنطقية . وينظم إليه في هذه الزاوية من النظر الباحث م . يناكيف  
الذي يقول : « إن الشعر الحر Vers Libre لا يمكن أن يكون موضوعا للدراسة الشعرية ، على

اعتبار أنه لا يكاد يتميز بشيء عن الكلام العادي ، ومن ناحية أخرى فإن على دارس الشعر أن يشغل نفسه بالشعر غير الخمر . « ويناكيف » يحسب أنه على هذا النحو يمكن تجلية النظام الشعري المادى الملموس ، حتى ولو كان يفتقد الخدق أو المهارة ، فهو يقتبس شيئا من فصيدة لآليزابيث باجراياتا المعنونة « المهرج يتحدث !! » ، ثم يعلق عليه قائلا : « إن الانطباع العام هنا يشب ذلك الذى يتولد من النثر الفنى .. وأصوات القوافي مثل Zemliata, mestata ليست كافية لتحويل مثل ذلك النص إلى شعر ، وفى النثر العادى يمكن أن تصادف بين الحين والآخر ظواهر صوتية من هذا القبيل »<sup>(١٥)</sup> .

ومثل هذا التأويل لمقولة « النظام الشعري المادى الملموس » يبدو ضيقا بما فيه الكفاية ، فهو ينظر إلى النص فحسب ، وهو ينظر إليه باعتباره « الوثيقة المكتوبة » ، فغياب أحد العناصر فى حالة ما ، إما لأنه غير متوقع ، أو لأنه غير وارد بالمرة فى هذه البنية أو تلك ، يعادل تماما حذف ذلك العنصر فى حالة توقعنا إياه ، وهذا يعنى أن غياب الأيقاعية الجهيرة فى فترة ما قبل نشأة النظام الشعري يساوى تماما رفض تلك الأيقاعية بعد ظهور ذلك النظام ، أى أن ذلك العنصر يعالج - من ثمة - خارج إطار كل من البنية والوظيفة ، فكأنه معلم بلا قاعدة ، فإذا اقتربنا بهذا المفهوم إلى ظاهرة الشعر الخمر فإن من الممكن حقا أن يتحول الشعر الخمر إلى نثر .

وأكثر منطقية فى هذا المقام ما تمثله وجهة نظر الباحث الفرنسى جوزيف جراباك فى مقاله « ملاحظات حول علاقة الشعر والنثر ، وبخاصة فيما يسمى بالأشكال الانتقالية » . وجراباك ينطلق فى تصوره عن الشعر والنثر من منطلق أنهما ثنائى بنائى ذو حدين متعارضين ( ومع ذلك ، والحق يقال ، فإن مثل هذه العلاقة التعارضية ليست دائمة على إطلاقها ، تماما مثلما يمكن أن نسيز - وإن لم يكن بصفة دائمة كذلك - بين بنيتى الكلام العادى والنثر الفنى ، الأمر الذى لم يفعله جراباك ) .

وعلى الرغم من أن جراباك يبدو كما لو كان خاضعا للتصيفة التقليدية حين يكتب عن النثر باعتباره « الكلام الذى لا تحكسه سوى القواعد اللغوية »<sup>(١٦)</sup> فإنه فيما يلى ذلك يتحرك من منطلق أن المضامين الجمالية لكل من النثر والشعر ذات علائق تبادلية ، ومن ثم فإنه لا يمكن أن نسقط من اعتبارنا العناصر اللانصية فى البنية الفنية .

وجراباك يضع قضية الحدود الفاصلة بين الشعر والنثر وضعا مختلفا تماما ، فعلى حين أنه يعتقد أن بنية كل منهما تماز فى وعى المتلقى عن الأخرى انميازا حادا فإنه يشير إلى « حالات لا تتوافر فيها تلك الحدود الفاصلة فحسب ، بل تحظى - أكثر من هذا - بقيمة عملية كبرى » ، ثم يتابع قائلا : « وكلما قلت فى الشكل الشعري تلك العناصر التى تميز الشعر عن النثر ، كلما اشتدت الحاجة إلى تأكيد حقيقة أننا لسنا بإزاء نثر ، وإنما نحن إزاء شعر على وجه الخصوص . ومن ناحية أخرى ، فإن ثمة أبياتا من قصائد مكتوبة فى إطار الشعر الخمر يمكن ، إذا اقتطعت وتنزلت بمعزل عن سياقها ، أن تتلقى بوصفها نثرا »<sup>(١٧)</sup> ، ولهذا السبب بالذات

فإن الحدود الفاصلة بين الشعر الحر والنثر ينبغي أن تكون على أقصى درجة من التمييز ، ولهذا - أيضا وبالذات - فإن الشعر الحر يقتضى عناية خاصة فى الشكل الكتابى كى يكون مفهوما تماما أننا بإزاء كلام شعرى . وهكذا فإن المفهوم الديالكىكى ، نعى بذلك « العنصر البنائى ووظيفته » ، قد استبدل بالمفهوم المتيافيزيقى « للطريقة الفنية » ، أما المقصود بمحدود كل من الشعر والنثر فقد أصبح منوطا ، لا بالعناصر الموجبة فحسب ، بل وبالعناصر السالبة فى البنية الفنية<sup>(١٩)</sup> .

إن علم الطبيعة الجزئية المعاصر أصبح يعرف ما يدعى بمفهوم « الفراغ » ، وهو مفهوم لا يساوى فى معناه تماما المفهوم البسيط لغياب المادة ؛ لأن غياب المادة فى نسق بنائى يعنى حضورها ، وفى ظرف كهذا يتجلى « الفراغ » ماديا إلى حد أنه يمكن تقدير وزنه بكميات - بالطبع - سالبة ، بل إن علماء الطبيعة يتحدثون - ولهم كامل المشروعية - عما يدعى بالفراغ الثقيل والفراغ الخفيف ، وقد يكون على الناقد الأدبى أن يواجه ظواهر من هذا القبيل ، وهذا يستتبع بالثالى أن يكون مفهوم النص لديه أكثر تعقيدا مما هو بالنسبة إلى عالم اللغة ؛ فلو سألنا جدلا بأن النص يساوى المعطيات الماثلة فى النتاج الفنى « فإن من الضرورى أن نضع فى حسابنا « سالب طرق الأداء » ، أو « ما لم يتحقق من هذه الطرق » ، أو - بعبارة الطبعيين - « الفراغات الخفيفة والثقيلة » فى البنية الفنية .

ولكى لا نبتعد كثيرا عن المؤلف من المصطلحات فسوف نحاول فيما يلى من البحث أن نفهم من مصطلح « النص » شيئا أكثر قربا من الأذهان ، سوف نفهم منه مجمل العلاقات البنائية التى تتجلى من خلال تعبير لغوى ( أو استخدمنا صيغة « من خلال تعبير كتابى » لما كانت دقيقة ، إذ إنها لا تستغرق مفهوم النص فى التراث الشعبى ) .

يبد أنه يتحتم حين استخدام مثل هذا المدخل ، وإلى جانب العناية بالبنى والعلاقات الداخلية للنص ؛ أن نولى اهتماما خاصا لما يماثل ذلك مما يقع خارج النص ، باعتباره موضوعا جدريا بالبحث ، ذلك أن جزء البنية الفنية الواقع خارج النص يعتبر مكونا فعليا ، وأحيانا شديد الأهمية ، من مكونات الكل الفنى ، وهو يتميز بالطبع عن الجزء النصى بالحركة وعدم الثبات ، فمن الواضح أنه بالنسبة لطائفة مثل دارسى ماياكوفسكى من شدة الباحثين ؛ ومستقبلى شعره طبقا للقيم الجمالية ، أن شطر نتاجه الفنى خارج النص يتجلى فى شكل مختلف تماما عما هو بالنسبة إلى الشاعر نفسه ، ثم عما هو بالنسبة إلى مستمعه الأول ، فالنص - بالمعنى الضيق لهذه الكلمة - حتى بالنسبة للمعاصرين من قراء شعر ماياكوفسكى يندرج فى بنيات أكثر عموما وتعقيدا ، كما أن الشطر الذى يقع خارج النص من النتاج الفنى موجود حتى بالنسبة إلى المثاقى المعاصر ، وإن يكن بصورة تختلف كثيرا ، لأن العلاقات الخارجية للنص ذات طبيعة ذاتية إلى حد كبير ، وإلى درجة قد تصل إلى مستوى شخصى وخاص ، ولا يمكن إخضاعه - فى الجملة - لوسائل التحليل فى الدراسة

الأدبية المعاصرة . غير أن هذه العلاقات - مع ذلك - مشروعيتها الخاصة المحددة تاريخيا واجتماعيا ، ومن ثم يسكن في الحاضر أن تكون موضوعا للبحث العلمي ضمن غيرها من المجموع البينائي للإنتاج الفني .

وسنحاول فيما يلي تناول العلاقات الخارجية للنص تناولا جزئيا فحسب ، نعى من حيث صلتها بالنص ، والذي يضمن النجاح العلمي لهذه المحاولة هو التخطيط الصارم للمستويات والسعى وراء أمثل المعايير لتحديد ما هو متاح للتحليل العلمي المعاصر .

إن مشكلة صعوبة بناء النماذج ( الموديلات ) التوليدية<sup>(٢١)</sup> تعتبر دليلا آخر في صالح التعقيد الكبير الذي تتسنع به البنية النظرية مقارنة بالشعر ، فمن الواضح أن النموذج الشعري يتميز بتعقيد أكثر مما يتميز به النموذج اللغوي العام ، بيد أنه مما لا يقل عن ذلك وضوحا أن نمذجة النص الشعرى الفنى مهمة أكثر صعوبة ، بل ولا تقبل المقارنة بنمذجة النص الشعري .

إن جرابك ، بلا نزاع ، كان على حق ، مثلما كان غيرد من دارسى الشعر « كوماشيفسكى » على حق ، حين أكدوا أهمية الشكل الكتابى فى سبيل تمييز الشعر من النثر ، فالشكل الكتابى فى هذه الحالة يتجلى لا باعتباره مجرد وسيلة اصطلاحية لتسجيل النص ، بل بوصفه إشارة إلى الطبيعة البنائية يقوم الوعى البشرى بمقتضاها بوضع النص المقترح عليه داخل بنية معينة من العلاقات الخارجية عنه ؛ وليس بوسعنا إلا أن ننضم إلى جرابك حين يكتب : « يمكن الاعتراض - مثلا - على أن ب . فور أو م . جوركى قد كتب هذه الأبيات أو تلك مما ينسب إليه من شعر ، غير أن الحديث فى أمثال تلك الحالات يدور عن أشعار قد صيغت فى شكل شعري تقليدى مستقر . وتضمنت عناصر إيقاعية منطوقة ، الأمر الذى يلغى إمكانية التباس مثل هذه الأشعار بالنثر<sup>(٢١)</sup> » .

## الهوامش

- (١) ب . ف . توماشيفسكى : الشعر واللغة - بحوث المؤتمر العالمى الرابع لعلماء اللغات السلافية - موسكو سنة ١٩٥٨ م - ص ٤ .
- وقد أعيد نشره فى كتاب توماشيفسكى : الشعر واللغة - موسكو - ليننجراد - دار النشر الأدبية الحكومية سنة ١٩٥٩ ص ١٠ .
- ونفس وجهة النظر يعتنقها م . ياناكيف فى كتابه الهام عن « الشعر البلغارى » - صوفيا - دار « علم وفن » - سنة ١٩٦٠ ص ١١ .
- (٢) Zygmunt Czerny, Le vers francais et Son art structural - "Poetics". Warszawa, 1961, p. 255.
- (٣) نستمد مادتنا فى هذه الحالة من تاريخ الأدب الروسى ، وإن كان لا يعطينا أساسا فى هذا المقام خصوصية تطور الأدب القومى ، أو حتى تصنيفه التاريخى ، وإنما يهمنى قضية العلاقة بين الشعر والنثر من الناحية النظرية المحضة .
- (٤) بعض إشارات المؤلف فى هذا المقام مستمد بالطبع من ملاحظاته فى الشعر الروسى ، وهو شعر حديث نسبيا إذا قورن بنظائره فى الآداب العالمية ، وذلك بتحكم حدائثة اللغة التى ينتمى إليها ( المترجم ) .
- (٥) برهان ذلك أن النقد فى حقبة بوشكين قد اعتبر كلا من : « تاريخ الحكومة الروسية » لكارميرزين ، و « تجربة نظرية المضرائب » ل : ن . تورجينيف ، و « تجربة نظرية العمل الفدائى » ل : د . أفيدوف ، اعتبر كل هاتيك من الإنجازات الكبرى فى نثر العشرينيات من القرن التاسع عشر .
- (٦) إيداع كيريل توروفسكى - كيف سنة ١٨٨٠ - ص ٦٠ .
- (٧) كلسة داتيل زاتوتشنيك فى محررات القرنين السابع عشر والثامن عشر ، والتعديلات التى ادخلت عليها - ليننجراد - إصدار أكاديمية العلوم سنة ١٩٣٢ م - ص ٧ .
- (٨) سالب طريقة أدائية معينة هو غيابها الذى يقوم فى هذه الحالة بوظيفة فنية ما ، أو بالإيجاء بدلالة فكرية أو جمالية ما - ( المترجم ) .
- (٩) أ . س . بوشكين : الأعمال الكاملة - المجلد الحادى عشر - موسكو ، إصدار أكاديمية العلوم - ص ١٩ .
- (١٠) ف . ج . بلينسكى : الأعمال الكاملة - المجلد السادس - موسكو - إصدار أكاديمية العلوم سنة ١٩٥٥ م - ص ٥٢٣ .

- (١١) يقصد بسالب الطريقة الأدائية التخلي عن الزخرفة اللفظية والزركشة الأسلوبية .
- (١٢) توماشيفسكى : الشعر واللغة - تقرير علمي مقدم إلى المؤتمر العالمي الرابع لعلماء اللغات السلافية - موسكو سنة ١٩٥٨ - ص ٧ - ٨ .
- B. Unbegaun - La versification russe, Paris, 1958. (١٣)
- (١٤) م . يناكيف : الشعر البلغاري - صوفيا - العلم والفن سنة ١٩٦٠ - ص ١٠ .
- (١٥) المصدر السابق - ص ٢١٤ ، والكلمتان المشار إليهما في الاقتباس تعنيان على التوالي : « المكان » ، « الأرض » في اللغة البلغارية .
- Josef Hrabak. Remarque sur les correlations entre le vers et la prose, surtout sur les soi - disant. formes de transition. - "Poetics". Warszawa, 1966. (١٦)
- Cit., 245. (١٧)
- J. Hrabac. Uvod do teorie verse. Praha, 1970, str. 7. (١٨)
- (١٩) يقصد بالعناصر الموجبة في البنية العناصر الموجودة بالفعل ، وبالعناصر السالبة ، العناصر غير الموجودة ، وعدم وجودها هو في حد ذاته عنصر مؤثر في البنية - ( المترجم ) .
- (٢٠) الموديل أو النموذج التوليدي : هو مجموعة القواعد التي يمكن وفقها بناء النص في لغة ما ، وبناء القواعد التوليدية في الشعر هو إحدى المشكلات الجدلية في العلم المعاصر .
- Josef Hrabak. Uvod do teorie verse, Praha, 1958, p. 245. (٢١)



## طبيعة الشعر

حين تتساءل : « لماذا ينبغي الشعر ، إذا كان من الممكن أن يكون حديثنا نثرا بسيطا ؟ » فإن وضع السؤال نفسه يكون غير دقيق ، لأن النثر ليس الفن الأبسط ، وليس الشعر الفن الأكثر تعقيدا . بعد ذلك قد ينبثق سؤال آخر : لماذا يتحتم إيصال معلومة معينة بوسائل النثر الفنى ؟ ومثل هذا السؤال يمكن أن يطرح - أيضا - بطريقة أخرى ، فإذا لحينا جانبا بقية الاعتبارات عن طبيعة الفن وقصرنا الحديث على نقطة التوصل للمعلوماتى فقط ، أمكن أن نسأل : هل يستوعب الكلام الفنى - فى هذا الصدد - بما يميزه مقارنا باللغة العادية ؟ وتعتبر الدراسات الشعرية المعاصرة من أكثر قطاعات علم الأدب تناولا من قبل الدارسين ، ولا يمكن أن نغض النظر فى هذا المقام عن بحوث أقطاب المدرسة الروسية فى دراسة الشعر ، تلك البحوث التى تحتل مكان الأساس فى سلسلة الأعمال المخصصة لبحث الشعر ، والتى حظيت باعتراف عالمى بها ، بدءا من أعمال أ . بيلي ، ب . ب . ي ، ب . يوسف ، ومرورا بأمثال هؤلاء العلماء من طراز : ب . ف . توما شيفسكى ، ب . م . إيخناوم ، ب . أو . جاكو بسون ، ف . م . جرمونسكى ، يو . ن . تينا نوف ، م . ب . شتوكار ، ل . ي . تيمو فييف ، ك . م . بوندى ، و . ج . أ . شينجيل .

وقد لقيت التقاليد التى أرساها هؤلاء العلماء تطورا عالميا فى أعمال علماء آخرين من الخارج ، يأتى فى مقدمتهم علماء الأقطار السلافية من أمثال : ك . تارا نوفسكى ، ي . ليفى ، ب . ماينفا ، ل . بشيلوفسكا ، أ . فير جيتسكا ، ز . كابيشينسكا ، وآخرين<sup>(1)</sup> . وقد أضاف العقد الزمنى الأخير نشاطا جديدا إلى الدراسات الشعرية : فقد صدرت جملة مقالات للباحث أ . كفيتكو فسكى ، ف . إ . خاشيفينكوف ، ب . أ . رودنيف ، ي . يندميه وآخرين . كما أن بحوث العالم الأكاديمي أ . ه . كالماجوروف وحنفته ( من أمثال أ . ه . كاندرا توف ، أ . أ . بروخوروف ) قد أثرت المعرفة العلمية بطائفة من التحليلات الدقيقة للبنية الإيقاعية لدى نفر من الشعراء ، وإنه لمن المحتم أن تخص بالذكر فى هذا الصدد أعمال م . ل . جاسباروف التى تتميز بأفاق سيميوتيكية رحبة .

وهذا التقدم الملحوظ فى بحث الشعر ، وفى دراسة المستويات الدنيا من بنية القصيدة بصفة خاصة ، لا يمكن حسبه من قبيل المصادفة ؛ لأن هذه المستويات بالذات تعتبر حقا موائما لتطبيق المناهج الاحصائية ينظمها الرياضية المعدة بإعدادا جيدا ، وسر هذه المواءمة يعود إلى ما تتمتع به هذه المستويات من تميز واضح فى وحداتها ، وفى سماتها الشكلانية ، ثم ما تتمتع به من قابلية لاستخدام الأرقام الكبيرة بالنسبة للدراسات الأدبية ، وهكذا فإن توفر المادة

الإحصائية عن سعة قد أتاح إبداع أعمال هامة مثل بحث ك . نارنوفسكى عن الأوزان الروسية النسائية المتقاطع<sup>(2)</sup> ، كما ساعد استخدام النظام الرياضى الدقيق على إقامة موديلات معقولة لأبنية إيقاعية شديدة التعقيد ، كذلك التى يتميز بها الشعر فى قرننا العشرين<sup>(3)</sup> . بيد أن الانتقال إلى مرحلة تالية ، كتجربة وضع معاجم شعرية على سبيل المثال ، قد أثبت بشكل مقنع ، أنه عند التدرج من المستويات الدنيا إلى المستويات العليا فى المادة المدروسة ، وما عسى أن يقترب بذلك من نسو مطرد فى دلالية العناصر يقابله اختصار فى مندارها - عند هذا تشأ الحاجة إلى استكمال المناهج الإحصائية بأخرى بنائية .

هذا ويقتضى تطور الدراسة العنسية للشعر مزيدا من معالجة المشكلات العامة المتصلة ببنية العسل الشعرى ، وبهذه الصورة يمكن ملء الفجوة بين دراسة المستويات الشعرية الدنيا وبين قضايا تاريخ الأدب التى نضجت حتى كادت تحترق . والنظر العلمى يبدأ من هذه النقطة : نتأمل ما يبدو لأول وهلة عاديا ومفهوما ، فإذا بنا على غير توقع نكتشف فيه الغريب وغير المفهوم ، وحينئذ ينبثق السؤال الذى يتبادر هذا التصور أو ذاك ليكون إجابة عنه ، وبالنسبة للشعر فإن المنطلق الأساسى لدراسته يتمثل فى إدراك خاصية التناقض الظاهرى التى تميزه من حيث هو ، ومن ثم فلو لم يكن وجود الشعر حقيقة قائمة ولا تقبل الجدل ، لأمكن - مع درجة لا بأس بها من الإقناع - التذليل على أنه غير ممكن الوجود . وأساس التناقض الظاهرى فى الشعر يتركز فى الآتى : من المعلوم أن أية لغة طبيعية لا تخلو من نظام ، بمعنى أنها ليست حرة من القواعد التى تنظم عملية التوفيق والمزاوجة بين العناصر المكونة لها ، فعند إجراء هذه العملية توجد ضوابط معينة تنتظم منها جملة القواعد فى لغة ما ، وبغير وجود هذه الضوابط فإن اللغة لا يمكن أن تخدم ما وجدت له من غايات اتصالية ، بيد أن ازدياد الضوابط المفروضة على اللغة يواكبه فى نفس الوقت - وكما هو معروف - تضائل طاقتها الإعلامية .

والنص الشعرى يخضع لكل ما تخضع له اللغة من قواعد ، ولكنه يزيد على ذلك بما يفرض عليه من قيود جديدة إضافة إلى تلك التى تتعلق باللغة ، مثل : ضرورة مراعاة المقاييس الوزنية الإيقاعية ، وتنظيمه طبقا للمستويات الصوتية والتقفؤية ، والمعجمية ، والفنية الجمالية ، وكل ذلك يجعل النص الشعرى نصا « غير حر » إلى حد أكبر بكثير من ذلك الذى يوجد فى الحادثة العادية الدارجة . ومن المعروف فى الأمثال قولهم : « لا تتبذ الكلمة من الأغنية » ، ويبدو من الضرورى تطبيق هذا المثل على ذلك النمط الحائل لخاصية التوقع<sup>(4)</sup> فى النص الشعرى ، الأمر الذى يقابله بالضرورة هبوط حاد لخاصيته الإعلامية ؛ فلو أننا نظرنا إلى الشعر كما ننظر إلى أى نص عادى حمل عليه بعض القيود الإضافية ( ومثل هذا التحديد قد يكون مقنعا تماما ) ، أو لتكرر التعبير عن نفس هذه الفكرة بشكل أكثر تبسيطا ، لو أننا افترضنا أن الشاعر يعبر عن نفس تلك الأفكار التى يعبر عنها كل من يحمل فكرة ، مزما إياها ببعض وسائل التحلية الخارجية ، فإن الشعر آنذاك ، وبكل وضوح ، لا يصبح غير ضرورى فحسب ، بل وغير

ممكن ذلك ؛ لأنه يتحول إلى نص تنمو فيه خاصية التوقع بلا حدود ، وبنفس القدر الذي تنكس فيه الخاصية الإعلامية انكماشاً حاداً .

بيد أن التجربة تثبت نقيض ذلك ، فالعالم المتجاري إيفان فوناجي Ivan Fonagy يكتب بعد أن قام بعدة تجارب تخصصية في هذا الصدد : « بغض النظر عن الوزن والقافية ، فإننا في شعر اندريه آدى نلاحظ أن ٦٠٪ من الوحدات الصوتية الصغرى كان لابد من تلقينها ، على حين أن نسبة هذه الأصوات في إحدى المقالات الصحفية لم تزد عن ٣٣٪ ، أي أن أربعين فقط من جملة مائة صوت في الشعر أمكن التنبؤ بها ، على حين وصلت جملة ما أمكن التنبؤ به في الصحيفة إلى سبعة وستين صوتاً ، وفي الخاليتين كان ما يتنبأ به فاقداً للطاقة الإعلامية ، بل إن خاصية التوقع حظيت بنسبة أعلى في محادثة بين اثنين من الشباب ، فقد احتاج تسعة وعشرون صوتاً فقط إلى التلقين ، على حين بقي واحد وسبعون صوتاً رهن التخمين »<sup>(٥)</sup> .

والنتائج التي تساق في هذا المقام تتفق تماماً مع ما نشعر به مباشرة لدى القراءة ؛ فنحن نلاحظ أن قطعة صغيرة الحجم من الشعر يمكن إحلالها محل جرعة إعلامية قد لا ينهض بها نص فني ذو مجلدات ضخمة<sup>(٦)</sup> .

وهكذا ، فإن إعلامية النص في الشعر تزداد ، الأمر الذي يتناقض ، لأول وهلة ، مع المبدأ الأساسي لنظرية المعلومات .

وحل هذه الإشكالية ، أي الوعي بمنايع الدلالة التثاقفية للشعر ، يعنى الاجابة عن الأسئلة الرئيسية في نظرية النص الشعري . كيف وبأية صورة يقودنا فرض قيود شعرية إضافية على النص إلى نمو حاد - وليس إلى نقص - في التوافقات الدلالية الجديدة للعناصر الداخلة في هذا النص ؟

ورغم أن الاجابة عن هذا السؤال تكاد تشكل كل هذا الكتاب المطروح أمام القارئ ، فإننا سنستبق الحديث بالقول بأننا نلاحظ الخواص التالية ، فيما ليس بشعر :

١ - العناصر البنائية الدالة ، وتلك علاقتها باللغة ، ثم احتمالاتها الموزعة على مستوى الكلام ، وتلك الأخيرة لا تتمتع بقيمة دلالية خاصة إلا نتيجة ارتباطها بثوابت معينة على مستوى اللغة .

٢ - في حدود المستوى اللغوي يمكن أن نميز بين نوعين من العناصر اللغوية : عناصر ذات معنى سيميائيكي ، بمعنى أنها تتعلق بشيء ما مما يقع خارج اللغة ، وعناصر شكلية ، أي أنها تحظى بمعنى داخل اللغة ذاتها ، كالمعنى النحوي مثلاً . فإذا انتقلنا إلى الشعر فسوف نكتشف التالي :

١ - أية عناصر من تلك التي تنتمي إلى المستوى الكلامي يمكن أن تسلك في دائرة العناصر الدالة .

٢ - العناصر التي تبدو شكلية على مستوى اللغة يمكن أن تحظى في الشعر بطبيعة دلالية ، وأن تحصل من خلاله على معاني إضافية .

وعلى هذا النحو ، فإن بعض القيود الاضافية التي يلتزم بها الشعر تدفعنا دفعا إلى تلقيه شعبا شعرا ، بيد أنه من ناحيتنا ينبغي أن نصف نصا ما بأنه شعري كلما كان مقدار العناصر الدالة فيه يعطى بتلك الخاصية من التنامي .

ومن الممكن أن يقال أنه ليس مقدار تلك العناصر هو وحده الذي يعتمد على هذا النحو ، بل يضاف إليه تعقيد أنظمة التوافق بين تلك العناصر ، وقد نبه فرديناندى سوسير إلى أن البنية اللغوية برمها تتول إلى مركب من المماثلات والمفارقات ، وهذه القاعدة من التماثل والمفارقة تعطى في الشعر بطابع أكثر عمومية ؛ فالمكونات أو العناصر التي تبدو في النص اللغوي العام منسقة العلاقات بحكم انتمائها إلى بنيات مختلفة أو حتى مستويات متباينة في بنيات مختلفة ، هذه العناصر تتجلى في السياق الشعري محكومة بمبدأ التوازن أو التقابل ، وهو المبدأ الذي يمثل أكثر القواعد البنائية جوهرية وتأثيرا في الشعر بخاصة ، وفي الفن القولى على وجه العموم ، وهو أيضا الذي ينهض بتشكيل سلسلة الاحداث التي اعتبرها « تولستوى » منبع ما تتميز به الدلالة الفنية للنص ( ومستوى الحدث أو الموضوع ذو أهمية قصوى بالنسبة لفن النثر ) .

وفكر الكاتب لا يتجسد إلا عبر بنية فنية يستحيل عزله عنها ، وقد كتب تولستوى عن الفكرة الرئيسية في « أناكاريتينا » فقال :

« لو أردت الآن أن أخلص في كلمات كل ما أردت أن أقوله بهذه الرواية لوجدتني مضطرا إلى أن أعيد من البداية كتابة تلك الرواية التي كتبتها ، وإذا كان النقاد قصيرو النظر يظنون أنني أردت أن أرصد فقط ما يروق لي ، فأصف كيف يتناول « أبلونسكى غداؤه » ، وكيف تبدو مناكب « كاريتينا » ، فإنهم في ذلك واهمون ، لأن كل ما كتبه ، تقريبا كل ما كتبه ، كتبه بسقنضى منظومة من الأفكار ، قد سلك بعضها إلى بعض ، لكي تعبر عن نفسها ؛ فإذا أخذت الفكرة الواحدة بمعزل عن السياق الذي اتسقت فيه ، فإنها تفقد ما تعنيه ، وتهبط قبستها هبوطا ذريعا ، وإذا كان في مكنة النقاد الآن أن يفهموا وأن يستنبطوا المرامي الهجائية التي رغبت في التعبير عنها ، فليس أمامي إلا أن أهنتهم »<sup>(٧)</sup> !! وتولستوى يعبر بوضوح غير عادي عن مقولة أن الفكرة الفنية تجلو نفسها عبر « سياق » - لنقل بنية - وليست توجد خارجه ، وأن فكرة الفنان تتحقق في النماذج التي ينتمى إليها واقعه . إن تولستوى يكتب . « لا بد للنقد الفني من أناس يستطيعون أن يكشفوا سخافة البحث عن متفرقات المعاني في النماذج الفنية ، وأن يأخذوا بأيدي القراء عبر ذلك التيه اللا محدود من السياقات الفنية ، وهو التيه الذي يكمن فيه جوهر الفن ، متوسلين إلى ذلك بتلك القوانين التي تعتبر أسس تلك السياقات »<sup>(٨)</sup> . إن المقولة التي تقضى بأن « الشكل يطابق المضمون » صادقة بالمعنى الفلسفي فقط ، ولكنها ليست كافية تماما لكي تصور العلاقة القائمة بين البنية والفكرة ؛ ولقد سبق أن أشار بي . ن . تينياتوف إلى عدم مراعاة هذه المقولة حين كتب :

« الشكل - المضمون = القدح + النبيل ، بيد أن كل هذه التشبيهات الفراغية وأمثالها مما يستخدم بالنسبة لمفهوم الشكل ليست لها قيمة إلا باعتبار واحد فحسب ، وهو أنها مجرد تشبيهات ، أما واقع الأمر فهو أن مفهوم الشكل يندرج تحته - لا محالة - ما يسمى بالإشارة أو العلامة الثابتة ، تلك التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالفراغية »<sup>(٩)</sup> .

ولكى نتصور بجلاء علاقة الفكرة بالبنية ، فإن من الأنسب أن نتمثل علاقة الحياة بالجهاز العضوي المعتقد في الكائن الحي ، فالحياة التي تعتبر الخاصية الرئيسية لكل كيان حي ، لا يمكن أن نعقلها خارج بنيتها الطبيعية ، بحكم أنها تمثل الوظيفة لهذا النظام العامل ؛ وهكذا فإن الباحث الأدبي الذي يطمع في استكناه الفكرة معزولة عن النظام الذي أبدعه مؤلفه متمثلاً به الوجود من حوله ، أو قل معزولة عن بنية النتائج الأدبي ، يستدعى إلى أذهاننا صورة العالم المثالي الذي يحاول الفصل بين الحياة والبنية العضوية المحسوسة ، والتي تعتبر تلك الحياة وظيفة لها .

وإذن ، فإن الفكرة لا يتضمنها هذا أو ذلك مما عسى أن يقتطف من النص ، حتى ولو أحسن انتقاؤه ، وإنما يعبر عنها عبر البنية الفنية برمتها ، والباحث الذي لا يفهم هذه الحقيقة فيذهب يفتش عن الفكرة في مقتطفات يجتزئها من هنا أو هناك يشبه شخصاً يعلم أن البيت قد بنى وفقاً لتصميم خاص فيبدأ في تحطيم الجدران بحثاً عن المكان الذي يجاء فيه ذلك التصميم ، على حين أن ذلك التصميم لا يتمثل في جدار ما ، وإنما يتحقق عبر التناسب الهندسي للمبنى بأكمله ، أي أن التصميم هو فكرة العمل المعماري ، أما بنية ذلك العمل فهي تجسيد لتلك الفكرة ، والمضمون الفكري للعمل الأدبي هو بدوره بنية ، بحكم أن الفكرة في الفن في كل الأحوال نموذج أو موديل ، إذ إنها تقوم بإعادة تشكيل صورة الواقع .

هكذا ، وبالتبعية ، ليس معتولاً تصور فكرة فنية خارج نطاق البنية ؛ أما القول بثنوية الشكل والمضمون فيتحتم أن نستبدل به مفهوم الفكرة التي تتجلى عبر بنية مساوية لها والتي لا يمكن تحقنها خارج نطاق هذه البنية ، وكل بنية مغايرة تحمل بالتالي إلى المثلقى ، قارئاً أو مشاهداً ، فكرة مغايرة .

إن الشعر معنى يبنى بنية معقدة ، وكل عناصره المكونة له عناصر دالة ، بمعنى أنها عبارة عن إشارات إلى مضمون معين . وسوف نحاول - فيما يلي - أن نختبر صدق هذه المقولة بتطبيقها على تلك العناصر الشعرية التي تبدو محض شكلية ، كالإيقاع ، والقافية ، والمنظور الصوتي الموسيقي في البيت الشعري إلخ .

ومن كل ما تقدم يمكن أن نستخلص أن أي تعقيد في البنية لا تقتضيه ضرورات المعلومة المنقولة ، وأي عنصر بنائي في الشكل الفني مستقل بذاته عن سائر العمل ، أي غير مؤدٍ لمعلومة ، هو بالضرورة مناقض لطبيعة الفن ذاته ؛ باعتبار هذا الفن نظاماً مركباً يتمتع - خاصة - بشخصية سيبيوتيكية (علامية) ؛ وهيات أن تجد من يعبر عن اقتناعه بنظام إشاري

للمرور يستخدم تسع عشرة إشارة للتعبير عن مضمون إعلامي تنظمته ثلاثة أوامر فحسب :  
يمكن التحرك : اثبه ، توقف .

وهكذا ، فإن الشعر معنى يُبنى بطريقة معقدة ، وهذا يعني أن العناصر اللغوية الدالة حين تدرج في كيان بنية واحدة متكاملة تغدو - أي تلك العناصر - مترابطة فيما بينها بنظام معتد من العلاقات والتقابلات ، التي لا يمكن تحقيقها في البنية اللغوية العادية ، ولعل هذا هو ما يمنح كل عنصر بسفرده ، وما يمنح البنية الفنية في عمومها ، ثقلا دلاليا خاصا ؛ فالكلمة ، والجسلة ، والعبارة ، التي تتجلى في البنية اللغوية ، عبر سياقات متباينة ، خالية من الملامح المشتركة ، ومن ثم لا يتسنى - بالتالي - المقارنة بينها ، إذا بها في البنية الفنية تغدو قابلة لأي من المقارنات والتقابلات على حد سواء ، طبقا لقواعد التماثل أو المقارفة ، وهذا بدوره يفض سر من الأسرار الدلالية الجديدة في المضمون الشعري ، والذي لا يتوقع ولا يمكن تحقيقه إلا في الشعر .

أكثر من هذا ، فإن العناصر الشعرية - فيما نحاول إثباته - تتحمل ثقلا دلاليا لا تحظى بسنائه في البنية اللغوية العادية ؛ فمن المعلوم أن المعمار الكلامي يبنى بحيث يكون ممتدا في الزمن ، وكذلك بحيث يُستقبل أجزاءً خلال العملية الكلامية ؛ بيد أن الكلام ، وهو سلسلة من الاشارات تتجه وجهة واحدة في تعاقب زمني ، يتعلق بما يقع خارج الزمن من أنظمة وقواعد لغوية ، وهذه العلاقة تحدد طبيعة اللغة باعتبارها حاملا للمعنى ، أو بالأحرى باعتبارها سلسلة من المعاني التي تنكشف في تعاقب زمني ، وفض شفرة كل إشارة لغوية حدث لا يقع سوى مرة واحدة ؛ ثم هو حدث يحدد بطبيعته علاقة مدلول ما بدال ما .

أما المعمار الفني فيبنى بحيث يكون ممتدا في الفراغ ؛ إذ يقتضى معاودة دائمة للنص الذي أنتج بالفعل دوره الإيلاشي ، بغية مقارنته بالنص في أطراذه ؛ وخلال تلك العملية الدائسة من المقارنة ، فإن النص القديم يتجلى تجليا جديدا ؛ مفصحا عما كان مكنونا فيه قبل من منظور دلالي ، وهكذا فإن من أكثر المبادئ البنيوية أهمية في العمل الشعري مبدأ « المعاودة » .

وهذه الملحوظة - بخاصة - تفسر لنا تلك الحقيقة ، وهي أن النص الفني - لا نغني النص الشعري فقط ، بل والنثري - يفقد ما يتمتع به الكلام العادي من حرية نسبية في تبادل العناصر ، سواء على مستوى البناء التركيبي أو على مستوى المعمار التعبيري . والتكرار في النص الفني ما هو إلا تسمية تقليدية تصطبغ على العلاقة بين عناصر البنية الفنية ، وهي العلاقة التي تتجلى في خاصيتي التناقض والتطبيق ؛ فالتناقض يعني تمييز التقيض فيما يبدو مصابغا ، أما التطابق فيقتصد به إلى المزج بين ما يبدو متمايزا ، وما أنتشيه - على هذا النحو - إلا مظهر من مظاهر التناقض ، لأنه يعني تمييز ما هو مماثل فيما من خصائصه المغايرة .

وهذا النظام من العلاقات يعتبر قاعدة عامة في كل بنية فنية ؛ فعلى كل مستويات هذه البنية نجد أنفسنا بصدد التعامل مع عناصر تختلف باختلاف هذه المستويات ، بيد أن تلك القاعدة البنائية تظل باقية في كل الأحوال .

وبقدر ما تعتبر المقارنة ( سواء بالمقابلة أو بالمماثلة ) القاعدة الأساس في مركب البنية ، فإنها تشكل في الوقت ذاته محور الارتكاز في تحليله .

## الهوامش

(١) M. Kride. Wstep do badan nad dziełom literackim. Wilno, 1936; Teoria badan literackich w Polsce, Opracował H. Markiewicz. Krakow, 1960, 1-11;  
Endre Bojtár. L'ecole "Integraliste" Polonaise. Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, XII I-1970, No 1-2.

(٢) الأعمال المشار إليها من تأليف بعض علماء اللغات السلافية، فمنها البولندي ومنها الهنغاري إلخ. المترجم .

(٣) كبريل تاراتوفسكى : الايقاع الروسى المزدوج - بيوجراد سنة ١٩٥٣ .

(٤) انظر - على سبيل المثال - م . ل . جاسباروف : الشعر النبرى فى بواكير ماياكوفسكى - بحوث فى نظم المعلومات - اصدار علماء جامعة تارتوف - سنة ١٩٦٧ ، وكذلك : ايفانوف - ايقاع قصيدة ماياكوفسكى « الانسان » - مجموعة شعر عدد ٢ - وارسو سنة ١٩٦٦ م .

(٥) خاصية التوقع هى : امكانية التنبؤ بالعناصر التالية فى النص بالنظر إلى القيود الموضوعية على نمط ما من اللغة ، وكلما ازدادت خاصية التوقع كلما هبطت الطاقة الإعلامية فى النص .

(٦) Ivan Fonagy, Information sgehalt von wort und laut in der Dichtung. : "Poetics". Warszawa, 1961. p. 591.

(٧) التجارب التى قمنا بها بأنفسنا لم تؤكد معطيات العالم الهنغارى فحسب ، بل وأثبتت كذلك أن القصائد التى يشعر المبلغ informer وجدانيا بأنها جيدة لا تخضع للحدس أو التخمين إلا بصعوبة ، أى أنها تتمتع بالنسبة له بدرجة دنيا من التوقع ، أما فى القصائد الرديئة فإن هذه الدرجة ترتفع بشكل حاد ، وهذا يسمح باستنباط معايير موضوعية لذلك الحقل الذى كان أصعب الحقل على التحليل الأدبى والذى كان عادة ما يُتذرع فيه بالمتولة القائلة : « لا مشاحة فى الأذواق » .

(٨) ل . ن . تولستوى : الاعمال الكاملة - المجلد ٦٣ - موسكو - دار النشر الرسمية سنة ١٩٥٣ - ص ٢٦٨ - ٢٦٩ .

(٩) السابق ص ٢٧٠ .

(١٠) ي . تينيانوف : قضية لغة الشعر لينجراد سنة ١٩٢٤ - ص ٩ .



## التكرار الفني

النص الأدبي عمل على درجة عالية من التنظيم ، وتنظيم أى نص يمكن أن يتحقق عن طريقتين ، فعلى الصعيد اللغوى يمكن تحقيقه بخاصيتى الموقعية Paradigm والسياقية Syntagm ، وعلى مستوى الرياضيات يتحقق ذلك بخاصيتى التكافؤ والتسلسل ، وإذا كان النمط الثانى من هذه الخواص هو الغالب فى أجناس الأدب القصصية ، فإن النصوص ذات الوظائف الصياغية والصفة التعبيرية القوية ( وإليها ينتمى الشعر بالذات ، والشعر الغنائى بوجه أخص ) تعتمد فى بنائها على تغليب النمط الأول تغليا واضحا ، ويتجلى التكرار فى النص الأدبي باعتباره إحداثا لمبدأ التنظيم على المستوى الموقعي ، تعنى التنظيم عن طريق التكافؤ .

والموقعية بالمفهوم اللغوى تتحدد باعتبارها خاصية اقترانية ، لأن النص يتوزع إلى عناصر ، وهذه العناصر بدورها تنظيم فى بنية موحدة ، وعلى خلاف ما يجرى بالنسبة إلى العلاقة السياقية التى تحقق الوحدة - من خلال التنوع - بين عناصر النص<sup>(1)</sup> المختلفة ، فإن الموقعية تمنح هذه العناصر ضربا من المواجهة فيما بينها ، حتى لتشكل عند مستوى معين مجموعة من الاحتمالات التفاضلية المتبادلة ، وعلى النص أن يتتقى من هذه الاحتمالات أحدها وفقا لكل حالة بعينها . وبهذه الصورة فإن العلاقة الموقعية تعتبر علاقة بين العنصر لحظة وجوده المتحقق بالفعل فى النص ، من ناحية ، والعديد من الصيغ الأخرى التى ليس لها وجود إلا بالقوة : من ناحية أخرى .

وإذا فالموقعية Paradigm فى اللغات الطبيعية تعنى علاقة بين العنصر الموجود بالفعل فى النص وعديد من الاحتمالات والبدائل الصياغية الأخرى التى يسمح بها النظام اللغوى ، ومن ثم فإنه من غير الممكن ، أو على الأقل من النادر ، أن تتحقق الموقعية كاملة ، وبصورة مطلقة ، فى نص من نصوص اللغة الطبيعية ، صحيح أن بإمكان النص القاعدى بالمعنى العلمى ( النص النمذجى ، أو ما فوق النص Meta-text ) إعطاء قائمة بكل الصيغ الممكنة فى موقع ما ، بيد أن تخليق هذه الصيغ فى صورة كلام حى ، هو أمر من الصعوبة بمكان .

والأمر فى الشعر بخلاف ذلك ؛ لأن البنية الشعرية ذات طبيعة تكرارية حين تنتظم فى نسق لغوى ، ومن ثم تخلق وضعا شديدا التعقيد ، فهذه القصيدة أو تلك تمثل بذاتها نصا كلاميا ، وهذا النص ليس فى الحقيقة نظاما ؛ بل هو إحداث جزئى Realization للنظام ، ولكنه باعتباره لوحة شعرية للعالم يقدم نظاما كليا يتحقق من خلاله الموقعية التكرارية بالكامل ؛ وهى موقعية يتمثل محورها الأساسى فيما يدعى « بالتوازي » Porallelism . إليك نموذجا لهذا من شعر بوشكين :

ليس مما يشير الضحك أن يقوم مدع للفن شامل  
بتشويه عبقرية مادونا رفائيل  
وليس مما يشير الضحك أن يقوم دجال سافل  
بتلطيخ سمعة أليجييري<sup>(٢)</sup>

فهذا المقطع حافل بالتوازيات ، يتجلى ذلك في تكرار قوله : « ليس مما يشير الضحك ..  
» مرتين ، مما يعين على استمرار الوحدة التنغيمية ، كما يتجلى أيضا في الترادف المتمثل أولا في  
« مدعى الفن = الدجال » ، وثانيا في « شامل = سافل » ، وإن كان الترادف في تلك الحالة  
الثانية ترادفا بمعنى يختلف عما هو في الحالة الأولى ، فتى الحالة الثانية يمكن القول بأننا  
نتحدث عن ترادف محدد بالمفهوم اللغوي العام ، أما في الحالة الأولى فيتضح التوازي في عمومية  
الجذر الدلالي الجامع بين « شخصية رجل الفن » ومعنى البراءة . وفي هذا المناخ النصي يمكن  
الادعاء أيضا بوجود ترادف بين « رفائيل » و « أليجييري » ، باعتبار عمومية الجذر الدلالي  
فيهما متمثلا في « الفنان المبدع » .

وبهذه الصورة ، فإن البنية الدلالية لتركيب مثل : « ليس مما يشير الضحك أن يطغى الخمول  
على العبقرية » لا تبدو مغايرة لما يعنيه كلا الجزئين المشار إليهما في النموذج المذكور ، وفي  
نفس الوقت ما يزال التوازي ملحوظا في العلاقات الوثيقة بين البنى التنغيمية والتركيبية  
والإيقاعية ، وفي التطابق المائل بين السمات الأسلوبية ، فالوشيجة بين جزئي النص من الوثوق  
حيث قد يبدو ثانيهما ضربا من التزويد .

غير أن المقارنة بين الأنواع المختلفة من الشعر ، وعبر كل تاريخ الثقافة العالمية ، تمكنا من  
الاعتناع بأن المطابقات - المشار إليها - بين عناصر النتاج الشعري قد تتغير تغيرا جوهريا  
حيث تتسع المستويات لغوية شديدة الاختلاف ، وخلال سياقات تركيبية واضحة التنوع . بل  
إن حجم المطابقة ذاتها قد يتغير من نظام شعري إلى آخر ، ففي بعض الأنظمة قد يكون الحد  
الأقصى من المطابقة هو المطلوب ، وذلك حين يتحتم أن يندرج عدد من مستويات النظام في  
مركب من التوازيات التي يقتضيتها النص الشعري لكي يكون شعرا ، فيضع الشاعر نصب  
عينه مضاعفة هذا العدد عن طريق الاستعانة بأنماط من المطابقات التي تعتبر أساسية من وجهة  
نظر ذلك النظام ، ووفقا لقاعدته البنائية المتمثلة في محاولة الوصول بهذه المطابقات إلى أقصى  
مدى ممكن .

وعلى الطرف المقابل يوجد ضرب آخر من البنى الشعرية ، يتجه فيها القصد إلى الحد الأصغر  
من مظاهر التوازن في النظام الشعري ، فإذا قنع كل من المبدع والمتلقي من تلك المظاهر بذلك  
الحد الأصغر الذي لا يعتبر النص شعرا بدونها ، فإن الشاعر يحاول الوصول بينية النص إلى هذه  
الغاية بالذات ، بل إنه يتنزل أحيانا إلى أبعد من هذا الحد حين يضمن عمله بعض مقاطع لا تكاد  
تعتبر شعرا إلا بفضل اندراجها ضمن نسق نصي أكثر رحابة واتساعا ، وهو النسق الذي

ينظري - كما أشرنا - نجد أصغر من السمات الشعرية المتقاة ، وإن كانت هذه المقاطع لا تكاد تتميز بشيء عما ليس بشعر ، إذا تتولت بمعزل عن النسق الذي اندرجت فيه . وهاتان الترتيبان ( النزوع إلى الحد الأكبر أو الأصغر من المظاهر الشعرية ) توجدان أصلا ضمن عملية تصنيف النصوص التي تندرج بدورها ضمن عدة امكانيات أخرى ، وإن كان تحقق أى من هاتين الترتيبين وتوظيفه لا يتم فى كل حالة إلا بناء على ظروف خاصة تنبعث من داخل المجتمع البشرى وتاريخه الثقافى ، ولا سيما ما يتعلق من ذلك بالأدب فى المقام الأول ، باعتباره لب القضية بالنسبة لنا .

وسواء كان تناولنا للتوازيات الدلالية ( على سبيل المثال التوازيات النفسية فى الفونكتور التي درسها العلامة أ. ن. فيسيلوفسكى ، ثم تلك التي كتب عنها د. س. ليخاتشوف ، والأغاني التراثية التي اهتم بتحليلها ب. ج. بجاتيريفى ) أو التوازيات التركيبية أو العروضية أو النطقية فإننا لا محالة سنلتقى بنظام معين يتم بمقتضاه تصنيف السياق النصى إلى عناصر ، بما يستتبعه ذلك من دعم مبدأ التكرار ، باعتباره المبدأ الذى يسمح بإقامة ضرب من التوازن بين هذه العناصر .

يبد أن ثمة أمرا آخر لا يقل عما سبق فى أهميته ، قضى أية بنية شعرية نرى مستويات عدم التطابق تتواكب مع مستويات التطابق ، وحتى حين نسلم بإمكانية التكرار المطلق ( وهو إمكانية نظرية أكثر منها واقعية ، بحكم أنه حتى فى ظل التطابق الكامل بين مقطعين فى النص نراها يختلفان من حيث موقعهما فى الكل النصى ، ثم من حيث علاقتهما به ، ثم من حيث الوظيفة إلخ ) فإن التمايز يظل موجودا فى شكل تلك « التعددية الصماء » التي تحظى بإمكانية بنائية نشطة ، على الرغم من عدم تشيئها واقعيا .

غير أن تسمية مثل تلك الظاهرة البنائية « موقعية » لا بد أن يخضع لبعض التحفظ من جانبنا ، لأن « الموقعية » ، فى النص بمعناه اللغوى العام لا توجد إلا فى وعى كل من المرسل والمتلقى ، وأما فى النص ذاته فلا توجد إلا صيغة واحدة منتقاة من بين صيغ عديدة لهذه الموقعية ، ونفس الظاهرة نلتقى بها فى مجال الأدب ، إذ يمكن - على سبيل التمثيل لا الحصر - أن نتناول تراجيديا القرن الثامن عشر ككل ، باعتبارها تجليا أو إحداثا « لموقعية » تجريدية تجسدها تراجيديا هذا القرن ، غير أن الحديث فى حالتنا الراحنة لا يدور حول ذلك ، بل إنه يتمركز حول النص الشعرى ، وفى هذا النص تتجلى ظاهرة الموقعية على نحو مختلف ، ويمكن أن يقارن فى هذا الصدد لا بالنص فى معناه اللغوى العام ، بل « بالنص النموذجى » ، نعى النص الذى صيغ صياغة قاعدية معينة ، والذى يتضمن قائمة بكل الصيغ المتاحة فى موقع ما . ونكى تكون المقارنة أكثر اكتمالا دعنا نتصور مثلا « للموقعية » من أبنية لغة غير معروفة ، ففى هذه الحالة لا يكون محور الارتكاز هو انتخاب صيغة مواتية من بين العديد من البدائل المعروفة ، بل يكون أساس البناء الشعرى ممتثلا فى استجلاء حدود وطبيعة هذا العديد من

الصيغ المتكافئة . وبفضل هذا التصور بالذات يغدو النص الكلامي وهو ما يتبقى من النتاج الشعري ماثلا في عيني الباحث اللغوي - نموذجاً Model ، فخاصية التمدج خاصة تميز كل عمل شعري ، العمل الشعري نموذج ، ولكن نموذج لأي شيء : نموذج للإنسان في عصر ما ، نموذج للإنسان في عصوره ، وهذا بدوره يتوقف على طبيعة الثقافة التي يندرج فيها شعر ما باعتباره مجموعة معينة من النصوص التي تشكل مع غيرها من النصوص شخصية هذذ الثقافة .

وهكذا يكون بوسعنا تحديد هوية البنية الشعرية بوصفها عبارة عن توافر عدد من النظم أو الضوابط التي لا يقصد إلى توافرها عادة في اللغة الطبيعية ، والتي تسمح - وفي ظل ظروف معينة - بتحقيق ضرب من التماثل بين العناصر الداخلية للنص ، كما تتيح معاملة جماع هذه العناصر بحسبانه واحداً أو عديداً من التجليات الموقعية .

وفي داخل هذه العناصر التي يتكون منها السياق النصي لا بد أن يتواكب التماثل والتنوع معا ، الأمر الذي يعني ألا يقتصر نظراً فيها على ما يتكرر ببساطة أكثر من مرة ، بل يتعدى ذلك إلى نظام البدائل أو المتغيرات المتجمعة حول محور ثابت ، رغم تميزها فيما بينها واحداً عن الآخر ، أما كيف يمكن أن نتصور هذا المحور الثابت فلا يتسنى ذلك إلا من خلال إدراك كل بدائنه أو احتمالاته ، على اعتبار أن السمة الأساسية لهذا المحور هي خاصية الاستبدال ، نعى أن يكون له هذا البديل أو ذاك في ظل ظروف محددة .

لماذا نلجأ - إذن - في بناء النص إلى مثل تلك الطريقة التي قد تبدو غريبة من وجهة نظر التطبيق العملي للغة الحياة اليومية ؟ وقيل أن تنوحي الإجابة عن هذا التساؤل نشير إلى نمطين كل منهما يمثل إمكانية الإخلال بخاصية التكرار ، لأن الإشارة إليهما ذات قيمة بالغة - كما سنرى - بالنسبة إلى القضية التي تناوخوا .

فنحن - أولاً - نلتقى بضرب من التنظيم عند مستوى بنائي - أو عند مستويات بنائية - على حين نصادف ما يصدع ذلك النظام على مستويات أخرى . ثم إننا - ثانياً - وفي حدود النظر إلى مستوى بنائي واحد بمعزل عن المستويات الأخرى ، نلتقى بنوع من التنظيم الجزئي ، بمعنى أن تكون عناصر ذلك المستوى من التنظيم بحيث تولد في المتلقي شعوراً بأن النص على حظ من الترتيب ، ومن عدم التنظيم بحيث لا تطفئ في نفسه ، الشعور بعدم اكتمال ذلك الترتيب .

إن تواكب هاتين القاعدتين - النظام وصدع النظام - يشكل سمة عضوية في كل عمل فني إلى حد يمكن معه القول بأن هذا التواكب يعتبر القانون الأساسي في بنية كل نص أدبي . ذلك أن بنية النص الفني تتضمن في جوهرها النزوع إلى أقصى مدى ممكن من التشبيح بالمعلومات ، ولكي يكون أي نظام كلامي صالحاً لحمل ونقل المعلومة ينبغي أن يحظى بالظواهر الآتية :

١ - أن هذا النظام يجب بالأساس أن يكون نظاما ، بمعنى أن لا يتكون من عناصر عشوائية ، بل يتحتم أن يكون كل عنصر في هذا النظام ذا علاقة عضوية ببقية العناصر ، وبحيث يمكنه أن يرهص بها نوعا من الإرهاص .

٢ - غير أن العلاقة القائمة بين هذه العناصر لا ينبغي أن تكون علاقة أوتوماتيكية تماما ، لأن كل عنصر بنائي إذا أوحى بتاليه إحاءا محدد الدلالة ، فإن توصيل أية معلومة جديدة في ظل هذا النظام يغدو أمرا غير ممكن .

فلكي يتمكن أى نظام كلامي من حمل المعلومة يجب أن يرهص كل عنصر من عناصره بقدر ما من إمكانيات تواليه ، وهى الإمكانيات التى لا تتحقق منها فى النص سوى واحدة فحسب ، ومعنى ذلك أن هذا النظام الكلامي يعمل فى داخله جهازان فى وقت واحد : جهاز تلقائى الحركة automatic وجهاز لاتلقائى de - automatic .

وفى اللغات الطبيعية تجنح دائرة التعبير إلى التلقائية automatic ، على حين تنزع دائرة المضمون إلى اللاتلقائية ، ومن ثم فإن ميكانيزم التعبير فى هذه اللغات ليس ذا أهمية أو قيمة بذاته ، بل يدين بذلك إلى متلقى المعلومة ، الذى لا يسترعى انتباهه هذا الميكانيزم إلا حين يخطئ فى العمل ، وهكذا فإننا عادة لا نلاحظ الرصف الجيد للكلام ، وإنما نتنبه فقط إلى الردىء منه ، كما لا نلاحظ النطق الحسن لمن يتحدث بلغته الأم ، وإنما نلاحظ عيوب الكلام ، وهلم جرا .

أما الشعر فإن جميع مستوياته اللغوية اللغوية على قدر متكافئ من الأهمية ، والصراع فيه بين التلقائى واللاتلقائى يمتد على رقعة جميع عناصر البنية الشعرية ، وواقع النص الفنى يتحقق على الدوام من خلال مقياسين اثنين : بل وأحرى أن يقال إن النتاج الفنى بعامه ، وعلى أى مستوى بنائى شئت ، يمكن أن يوسم بطريقتين اثنتين ، أما المقياس الأول أو الطريقة الأولى فباعتباره نظاما لتطبيق عدد من القواعد ، وأما الثانى فباعتباره نظاما لصدع أو تجاوز هذه القواعد ، مع مراعاة أن « جسم » النص ذاته لا يمكن أن ينطبق على أى من هذين المقياسين معزولا عن الآخر ومستقلا بنفسه ، فبالعلاقة بين ذينك التصورين ، وباتوتر البنائى ، وبالمرج بين ما ليس محتزجا ، بهذا ، وبهذا فقط ، يتم إبداع النتاج الفنى بالفعل .

وإذا كان مثل هنا النهج فى النظر إلى العمل الشعرى حرىا بأن يشير أحيانا دهشة دارسى الأدب ، أولئك الذين ما يزالون يختصون وحرارة حول قضايا من مثل : ماهية الواقع ، وما الذى يعتبر وحسنا علميا من بين تلك الثنائيات : الإيقاع أم الوزن ، القويم أم الصوت ، التيار الأدبى أم النص الفنى ؟ وكيف ينبغي أن يكتب تاريخ الأدب كتابة صحيحة : هل باعتباره تصورا ذهنيا مجردا عن فاعلية البشر ، أم بحسبانه سلسلة من المبدعين خالصة من كل تصورات تجريدية تعد الفن ؟ نقول : إذا كان علماء الأدب ما يزالون مشغولين بمثل تلك القضايا فإن مجرد مناقشة المنهج المشار إليه ( النظام وصدع النظام ) يبدو موضوعا عتيقا بالنسبة لعلماء اللغة والمنطق (٣) .

فالتنوع يأتي في حقل اللغة تتعامل مع نوعين من الواقع : الواقع اللغوي والواقع الكلامي هو قول يخفى من الاتفاق العام بأكثر مما تحظى به قضايا أخرى من قضايا الإبداع ما زالت تحت مظلة النظر والمناقشة ، وينفس القدر فإنه لم يعد مشيراً للدهشة في حقل المنطق ومناهج البحث أن موضوع أي علم يمكن أن يطرح للدراسة على مستويين : مستوى النماذج الذهنية ، ومستوى تطبيقاتها ، وكلا هذين المستويين يلبي مفهوم ما يطلق عليه « واقع » ، على الرغم من أي كلا منهما ينتمي إلى ذلك الواقع بطريقة مختلفة .

فالنموذج وموضوع النمذجة يخضعان لمستويات مختلفة من مستويات المعرفة ، ولا يمكن دراستهما من الأساس في قرن واحد ، وبدلاً من تناولهما معاً ودون انقسام ، وهو التناول الذي كان يسمح لدارسي الأدب ، وأحياناً لدارسي الشعر<sup>(٤)</sup> ، أن يعالجوا في نفس واحد موضوعات تخضع لمستويات معرفية متباينة ، وظواهر كظاهرتي النص ونموذج النص ، برزت إلى الوجود قضية التمييز بين مستويات المعرفة ، ولأي منهما يمكن أن تكون تبعية الموضوع المدروس ( نعتي اختلاف الموضوعات ونماذج الموضوعات باختلاف الطبقات ) ، مع ما يقتضيه ذلك من تحديد قواعد العلاقة بين تلك المستويات وبين المادة الكائنة خارج حدود المعطيات العنمية على وجه العموم .

غير أن خضوع العمل الأدبي في دراسته للقواعد العامة التي تحكم المنطق العلمي ، وكذلك خضوعه في نفس الصدد لذلك الجهاز المستخدم في اللغويات المعاصرة - كل هذا لا يفعل أكثر من أن يبرز خواص المادة المدروسة بصورة أوضح ، وقد يحدث في النص الأدبي أن تنماع الفوارق بين المستويات ، وحينئذ قد يبدو وكأن الوضع المعتاد لعناصر تصدع النظام بدلاً من أن تواعده ، وتتركز على درج صاعد من مستويات العمل ، هو وضع يصدق عند التصدي لتحليل النتائج الفنية ، ولكنه يصدق في الغالب وليس على الدوام ، وحتى مفهوم ما هو « نظامي » وما هو « غير نظامي » هو مفهوم نسبي - كما سيتضح - إلى حد أكبر بكثير مما كان يبدو عند أول وهلة .

## هوامش وتعليقات

(١) يلاحظ استخدام مصطلح عنصر element في كلتا الخاصتين الموقعية والسياقية ، وبغية التفرقة بين دلالتى المصطلح فى الحائتين سوف نستخدم فيما يلى مصطلح element ومصطلح Sgment، فالأول يراد به الوحدة التى تمثل مفردا فى حاصل جمع هو البنية ، والثانى يقصد به إلى العنصر فى السياق .

(٢) مادونا رفايل هو الرسام الإيطالى الذائع الصيت ، وألليجيرى هو دانتى الليجيرى الأديب الإيطالى صاحب « الكوميديا الإلهية » . والنموذج المقتطف من قصيدة بوشكين المسماة « موتسارت » .

(٣) يريد المؤلف بذلك الإشارة إلى أن فكرة الجدول بين النظام والخروج على النظام فكرة أصبحت مضروقة فى علم اللغة والمنطق ، وإن بدت جديدة فى حقل الدراسات الأدبية ( المترجم ) .

(٤) كمثال على اختلاط مستويات « الملاحظة » و « المعمار » فى الدراسة الشعرية ( ونحن هنا نستغل مصطلحات الملاحظة والبناء التى كان لعالم اللغوى س . ك . شارمان فضل البدء فى استعمالها ) يسكن أن نشير إلى أعمال الباحثين أ . ب . كفياتكوفسكى وب . ي . بوخشتاب ، تلك الأعمال التى وإن لم تحرم دقة الملاحظة فإن منطلقات البحث فيها لا تخلو من جدل .

## الإيقاع أساس البنية الشعرية

مفهوم الإيقاع ينتمي إلى أكثر مظاهر الكلام الشعري ذبوعا وانتشارا . وقد حدد الباحث الفرنسي بيير جيرو طبيعة الإيقاع حين كتب : « إن العروض والنظم يشكلان أكثر مجالات علم اللغة الإحصائي دورانا ، لأن موضوعهما يتمثل في معرفة الطريقة التي يتم بها التكرار الصحيح للأصوات » ، ثم يتابع حديثه قائلا : « بهذه الصورة فإن البيت الشعري هو الوحدة التي يمكن أن تقاس بسهولة »<sup>(١)</sup> .

ويتشمل مفهوم الإيقاع ظاهرة التناوب الصحيح للعناصر المتشابهة ، كما يشتمل تكرار<sup>(٢)</sup> هذه العناصر ، وهذه الخاصية من خواص العمليات الإيقاعية ، نعتي بذلك خاصية التردد ، هي بعينها ما يحدد معنى الإيقاع ، إن في الحركات الطبيعية للإنسان ، وإن في نشاطه العملي على حد سواء . وقد أصبح من الثقائيد المستقرة في البحث الأدبي ( وكثيرا ما ينظر إلى هذا التقليد باعتباره تقليدا ماديا ) التأكيد على التطابق بين الإيقاع في النشاط العملي والطبيعي والإيقاع في الأدب بعامة ، وفي الشعر بخاصة . لنقرأ ما كتبه ج . شنجلي في هذا المعنى : « نأخذ أى عمل مما يستغرقه الزمن من أعمالنا ، ليكن - مثلا - التجديف ( مفترضين أن هذا التجديف جيد ، متوازن ، متقن ) فسنجد أن هذا العمل موزع إلى أجزاء من تجديفة إلى أخرى ، وفي كل جزء من هذه الأجزاء توجد نفس اللحظات بعينها : رفعة للمجداف لا تقتضى بذل أى جهد تقريبا ، وضربة به في الماء تحتاج إلى إنفاق كثير من الجهد ، ومثل هذا العمل المنتظم الموزع على حلقات متوازنة في الطول ، متراوحة في الضعف والشدة ، يسمى عملا إيقاعيا ، على حين يدعى ذلك الانتظام والتناغم الزمني بالإيقاع »<sup>(٣)</sup> .

ومع ذلك فليس من الصعب أن نلاحظ أن ظاهرة التردد في الطبيعة من نمط يختلف تماما عن ذلك الذي تنتمي إليه ظاهرة الإيقاع الشعري ، فالإيقاع في عمل الطبيعة يتمثل في أن أوضاعا معينة تتكرر خلال فوارق زمنية معينة ، فإذا تناولنا - مثلا - ظاهرة التردد في أوضاع الأرض بالنسبة إلى الشمس وميزنا بين سلسلة التغيرات كالاتي :

ش ( الشتاء ) - ر ( الربيع ) - ص ( الصيف ) - خ ( الخريف ) = ش - ر - ص - خ ؛ فإن وضع ش - ر - ص - خ يعتبر تكرار دقيقا مطابقا للحلقات التسلسلية السابقة .

ولكن الإيقاع في الشعر ظاهرة من نوع مختلف ، فإيقاعية الشعر قد تعني التكرار الدوري لعناصر مختلفة في ذاتها متشابهة في مواقعها ومواضعها من العمل بغية التسوية بين ما ليس



بمتساو ، أو بهدف الكشف عن الوحدة من خلال التنوع ، وقد تعنى تكرار التشابه بـ «الكشف عن اخذ الأذن لهذا التشابه ، أو حتى إبراز التنوع من خلال الوحدة» .

والإيقاع في القصيدة هو العنصر الذي يميز الشعر عما سواه ، فضلا عن أنه حين يتخلل البنية الإيقاعية للعمل فإن العناصر النغمية التي يتشكل منها ذلك العمل تحظى من تلك الطبيعة المميزة بما لا تحظى به في الاستخدام العادي . وثمة أمر هام آخر ، وهو أن البنية الشعرية لا تُبدى في بساطة تلك الظلال الجديدة لدلالات الألفاظ ، بل إنها تكشف الطبيعة الجدلية هذه للدلالات ، وتجلب خاصية التناقض الداخلي في ظواهر الحياة واللغة ، الأمر الذي تعجز وسائل اللغة العادية عن التعبير عنه ، وربما كان الناقد الكبير « أندريه بيلي » من بين جسيم الباحثين المشتغلين بالدراسات الشعرية ، هو أول من أدرك في وضوح هذه الطبيعة الجدلية للإيقاع الشعري<sup>(٥)</sup> .

## الهوامش

- (١) Pierre Quiraud-Problemes et methods de la Statistique linguistique. Paris, 1960, pp. 7 - 8.
- (٢) يقصد بالتناوب تجارب الظواهر الإيقاعية كالتوافي المتقاطعة ؛ ويقصد بالتكرار تردد الظواهر الإيقاعية كالتوافي المتعاقبة . ( المترجم )
- (٣) ج . شنجلي : تقنية الشعر - دار النشر الحكومية - موسكو سنة ١٩٦٠ - ص ١٣ .
- (٤) أندريد بيبي : الإيقاع باعتباره جدلاً ، و « الفارس النحاسي » ، موسكو سنة ١٩٢٩ . وعن الطبيعة الجدلية للكلمة الشعرية تحدث هـ ، . أسيف في كتاب « الشعر ضرورة لماذا ولن » موسكو سنة ١٩٦١ ص ٢٩ .

## الإيقاع والوزن

إن التكرار الإيقاعي ينظر إليه منذ أقدم العصور باعتباره أحد المعالم الأساسية للشعر ، وبعد محاولة الإصلاح العروضي التي قام بها لومانوسف ، وطرحه لمفهوم التفعيلة ، أصبح تكرار ما يتناوب من المقاطع المنبورة والمقاطع غير المنبورة يتناول بوصفه شرطا ضروريا لمعاملة النص على أنه شعر .

بيد أنه مع مضاعف القرن العشرين ، وفي ظل التطورات التي عاينها الشعر الروسي إبان ذلك ، تجلى نظام البيت الكلاسيكي في شكل جديد ، وكان « أندريه بيلي » هو أول من وضع الأساس للحركة الجديدة في مجال الفكر العنسي ، ففى بحثه المنشور ضمن مجموعة الدراسات المعنونة باسم « الرمزية » ( ١٩٠٩ م ) أثبت « بيلي » أنه ليس فى كل الأحوال يسقط النبر على ذلك الموقع من البيت حيث كان منتظرا وقوعه طبقا لنظرية « لومانوسف » ، وقد أكدت التجارب والإحصاءات التي نهض بها فيما بعد كل من « كيريل » و « تاراتوفسكى » أن مقدار الأشكال الثلاثة النبر فى بحر الإيامب الرباعى التفعيلات ( أى بالتجاوز عن نبر واحد ) يبلغ فى شعر القرن التاسع عشر رقما قياسيا : ٦٣,٧٪ (١) .

بل إن « أندريه بيلي » نفسه ، ومن بعده ب . بريوسف ، قد حاولا التوفيق بين نظرية التفعيلة لدى « لومانوسف » وبين ملاحظتهما الشخصية حول واقع النبر فى الشعر ، وذلك بفضل استخدام نظام « المجازات » المتاحة داخل حدود الإيقاع والمبدعة لبدائله ؛ وقد كان لهما بهذا حظ السبق إلى إرساء دعائم تلك الفكرة المثمرة فى النظر إلى تجليات التجربة باعتبار هذه التجليات بدائل لنظام من الثوابت غير المتغيرة ، وفى أعمال « بيلي » بالذات ، بكل ما يتمتع به من إحساس عضوى بالجدلية ، شعر على وجه الخصوص بتزعيتين ، إحداهما تنجح - من ناحية - إلى تمييز التناقض بين النص والنظام ، والأخرى تميز - من ناحية ثانية - إلى استلال ذلك التناقض عن طريق إقامة ضرب من التكافؤ بينهما .

أما الاتجاه العروضي لدى بريوسف فقد كان أكثر دوجماتيقية من ذلك ، وأفضى إلى محاولة حل القضية برمتها عن طريق رفض خيار التفعيلة ( نموذج لومانوسف ) والاكتفاء برصد ناحية واحدة فقط فى العمل الشعري : الناحية التجريبية ، التطبيقية ، وقد استمر هذا الاتجاه فى أعمال كل من ف . بياست ، م . باروف ، أ . كفياتكوفسكى ، وبدا عند الجميع أقل ثمرة من محاولات « بيلي » طرح العمل الشعري الكلاسيكي باعتباره جدلا بين نظام بنائي وإحداثيات هذا النظام فى الواقع ، على الرغم من أن هذا الطرح لا يسلم هو الآخر من مناقشة ، ومن نفس منطلق « بيلي » عالج ف . م . جيرمونسكى ، و ب . ف . توماشيفسكى فى مضاعف القرن العشرين نظرية المقابلة بين الإيقاع والوزن ، أى بين واقع النبر الشعري والتصميم

الاجريدي لتقياس الشعري المثالي . وقد ظلت المقولات النظرية المنشورة في بواكير أعمال جبرموسكى وتوماشيفسكى<sup>(٢)</sup> محتفظة بكامل قيمتها العالسية الرائدة ، بغض النظر عن بعض الاستدراكات التي أضيفت إليها فيما بعد ، سواء من قبل أصحابها أنفسهم ، أو بأفلام غيرهم من الباحثين ، بل إن هذه المقولات النظرية مازال يستخدمها في الوقت الحاضر علماء من أمثال ك . تارابوفسكى ، ب . ي . خالشييفتسكوف ، م . ل . جاسباروف ، ب . أ . رودنيك ، وفريتس البحث الذي يتورده العلامة أ . . . كالماجوروف ، وفيلق غيرهم من الباحثين ، ولديهم جميعا تتلقى تجربة النص الشعري على خلقية من البنية النموذجية التي تطرح نفسها كآلية إنتاجية أو « كمشروع بنائي » ، ويقدر ما تبدو وحدات البيت غير مرتبة ، أو أن مكانها من السطر الشعري عفاى إلى حد ما ( واقع الأمر أنها مرتبة ولكن على مستوى آخر ) ينبثق فى وعى ميدع النص الشعري ومستقبله على حد سواء تصميم مثالى من درجة أرقى ينعدم لديها كل صدع إبتاعى وتحقق عندها بنية التكرار فى أصفى منظوراتها .

ولقد أشار توماشيفسكى إلى الطريقة التي يتم بها إحداث البنية الوزنية للنص ، نعى بذلك عناية « التفتيع أو التفتيع »<sup>(٣)</sup> فقد كتب قائلاً :

« إن أى نظام وزنى محدد يقصد به إلى خلق التوازن فى البيت الشعري يفضى إلى اعتبار ما هو متوقع من نبرات وزنية ، وكأى منهج اعتبارى كهذا فإن النظام المشار إليه لا يتجلى بكامل وضوحه عبر القراءة العادية للشعر ، ولا حتى خلال الإنشاد ، بل من خلال قراءة خاصة تجلو قوانين توزيع النبر ، نعى من خلال ما يسمى « بالتفتيع » ، وهذا التفتيع رغم أنه أمر استطناعى فهو ليس عملية تحكسية صرفة ، باعتبار أن دوره يكمن فقط فى الكشف عما هو مستكن فى الشعر من قوانين البناء الفننى »<sup>(٤)</sup> . فتوماشيفسكى لم يخرج على هذه المقولة بعد على الإطلاق ، وقد كتب فى آخر كتبه : « إن التفتيع أمر طبيعى فى الدلالة على سلامة الشعر ، إذ إنه ليس إلا توضيحاً أكيداً للوزن » ، ثم يضيف قائلاً : « إن عملية التفتيع الشعري شبيهة بالعد الجهرى عند التدريب على مسرحية موسيقية ، أو هى بمثابة لحركات عصا قائد الأوركستر .. »<sup>(٥)</sup> .

ويعارض « بيلي » هذا الموقف من توماشيفسكى ، فقد كتب « بيلي » : إن التفتيع شىء لا وجود له فى الحقيقة ، فالشاعر فى داخله لا يقطع الشعر ، ومنشد الشعر ، أيًا كان ، شاعراً أو فنانياً ، لا يقرأ أبداً هذا السطر :

« روح الرفض ، روح الشك » منقطعاً على هذا النحو :

« روح الرفض ، روح الشك » .

« إننا من مثل هذه التفتيع المتقطعة لنقع فى فرع رهيب »<sup>(٦)</sup> .

وبمثل تلك الفكرة - فى الاعتراض على التفتيع - يصرح ل . إ . تيموفيف : « هذا التفتيع الذى يجعلونه ليس فى الحقيقة إلا عبثاً واضحاً يضغط على اللغة »<sup>(٧)</sup> .

وكالات الاعتراضين من بيلي وتيسوفيف - يفضى إلى أن التقطيع لا وجود له عند التطبيق ، سواء على مستوى اللغة أو الإنشاد .

ونكتنا ترى أن الاعتراض على هذا النحو قد بنى على خطأ منطقي ، فلا أحد يقول أو يؤكد أن التقطيع يمثل في الواقع قاعدة لنطق الشعر عند التطبيق ، لأن الحديث يدور عن واقعية البنية ، وهي واقعية من مستوى آخر ، والإشارة إلى غياب مظهر ما أو سمة ما على نطاق اللغة - المشروع ، ليس مبررا للقول بغيابه على مستوى اللغة - النموذج ، ففي عالم الطبيعة - مثلا - لا تجد موضوعا واحدا يخطئ بشكل كروي مكتمل تماما من التوجه الهندسية ، وليس من الصعب إثبات أن العثور على مثل ذلك الموضوع إنما هو احتمال ضئيل تماما ، غير أن ذلك لا ينبغي أن ينظر إليه على أنه اعتراض ضد وجود الكرة باعتبارها كيانا هندسيا ، فالكرة موجودة في حد ذاتها واقعا من وجهة نظر علم الهندسة ، وهي واقع بهذا الاعتبار من حيث إنه يمكن تلقيها « صحيحة مكتملة » ، بغض النظر عن أية تجاوزات أو انحرافات عند التحقيق .

ونفس الشيء يمكن أن يقال عن النص الأدبي ، ففي النص الأدبي ، وبأية لغة طبيعية كتب ، لا تظهر التعاميمات القاعدية يادية للعيان ، وأكثر من هذا نرى أنفسنا حين نتحدث بلغتنا الأم غير محتاجين إلى القواعد إلا بقدر ما يحتاج الشاعر إلى التقطيع ، ولكن ، لا هذا التصور ولا ذلك ، يقادح في وجود « القواعد » كمشروع من مستوى أعلى ، كنظام أرقى يتم في ضوئه - وإلى حد كبير - اعتبار متضمنات النص إحدائنا له أو تحقيقا ، وقد يمكن أن توجد في النص أخطاء طباعية أو انحرافات في الخطوط وما إلى ذلك ، وجميعها مظاهر مادية تصادم النموذج الأعلى ، ولكنها لا قيمة لها ، إلى حد يمكن معه القول بأنها فاقدة للدلالة .

ومع هذا ، فقد يكون ضروريا أن نؤكد أن التقطيع ، أو ما يتصل به من شعور بإمكانية إيقاع النبر على ذلك الموقع الذي يفترض النظام الوزني إيقاعه عليه ، حتى ولو لم يكن لذلك النبر وحيد فعلى في النص الشعري - هذا كله لا يعني مطلقا التسوية بين العنصر المنبور والعنصر غير المنبور . بل على العكس من ذلك ، لا يمتنع التقطيع بأن يسمح المتلقى شعورا بالمكان الذي يفترض نبره ، بل ويبرز عدم وجود ذلك النبر إن لم يكن له وجود ، فهو - إذن - لا يطرح نفسه - بالنسبة إلى المتلقى العصري ، والأهم من ذلك بالنسبة إلى المتلقى الناضج<sup>(٨)</sup> - بحسبانه نصا ، بل هو يخلق قاعدة لتلقى النص ، يمكن على أساسها استقبال ذلك النص باعتباره تطبيقا أو صدعا - في ذات الوقت - لضوابط معينة ، أو لنقل باعتباره مراوحة بين المتكرر واللامتكرر في توترهما المتبادل .

إن وضع الوزن في مقابلته مع الإيقاع مازال أمرا مشيرا للاعتراض ، فيها هو ب . ي . بوخشتاب يكتب في واحد من مؤلفاته التي تتضمن طائفة من الملاحظات الدقيقة « هذه النظرية تشير أكثر من تساؤل ، فلماذا يبدو شعر كالشعر الكلاسيكي الروسي كما لو لم يكن قد وجد مستقلا بذاته ، وإنما انبثق نتيجة لنظام وزني لا يمكن أن نعتبر خواصه بالضرورة خواص نكل

شعر تطبيقي؟ ثم لماذا لا يتجسد هذا النظام الوزني بشكل كاف عبر العمل الشعري مع أنه ساس لهذا العمل؟ ولماذا يظهر وكيف يتشكل في وعي مستمع الشعر أو قارئه بما يعين على إحكام البناء الشعري، وهو الإحكام الذي ما كان ليتحقق بدون هذه المعونة؟» (٩).

والآن، فإن لدينا كل الحق في أن نوكد النقيض على طول الخط، ولا ينبغي في هذه الحالة أن نقنع بمجرد رفض التقابل بين «الوزن والإيقاع»، باعتبار هذا الرفض إحدى القواعد البنائية العضوية، إذ عند هذه النقطة بالذات يبدو علم الشعر كما لو كان يتصادم مع قانون من أكثر قوانين البنية الفنية القولية دوراناً.

فاللغة تنوزع إلى مستويات، وتحليل هذه المستويات مستقلة على اعتبار أنها قطاعات عضوية متزامنة بطبيعتها هو إحدى المقولات الأساسية في علم اللغة المعاصر، ولكن الأمر في البنية الأدبية يختلف، لأن كل مستوى ينبغي أن ينتظم من مقومين بنائين متناقضين «أحدهما يعمل على تغذية قوة القصور الذاتي في البنية ويضفي عليها طابعاً أوتوماتيكياً والآخر يعمل على انتزاع البنية من هذا الوضع الأوتوماتيكي. وهذا التناقض يقود كل مستوى في النص الأدبي يحظى بقوام ثنائي الطبقة، ومن ثم فإن علاقة النص بالنظام لا تمثل في هذه الحالة ما تمثله في اللغة من حيث هي «إحداث بسيط في طبيعته»، بل هي علاقة صراع مستمر وتوتر دائم، وهذا بدوره يقضي إلى خلق جدلية معقدة على صعيد الظواهر الفنية، وتصبح القضية المطروحة ليست في كيفية التغلب على الثنائية الكامنة في طبيعة «الميزان الموسيقي» للشعر، ولكن في التدريب على اكتشاف هذه الآليات ذات التركيب الثنائي المتناقض، واكتشافها لا على ذلك المستوى الموسيقي فحسب، بل وعلى مستويات البنية، ذلك أن علاقة الأصوات بالقوئيمات، وعلاقة القافية بالتجانس الصوتي، وعلاقة الموضوع بالحكاية، لا تتجلى عند كل مستوى باعتبارها حاصلات تلقائياً لا روح فيه، بل باعتبارها توأماً حياً يقوم بدوره في التأليف بين عناصر البنية.

وهذا الازدواج أو تلك الثنائية الملحوظة عبر كل مستوى من مستويات البنية الشعرية يمكن أن يحدث نتيجة التناقض بين عناصر بنائية مختلفة الأصل (في القافية مثلاً يكون التوتر بين ما هو إيقاعي أو صوتي وبين ما هو دلالي، كما سيتضح ذلك فيما بعد)، أو نتيجة التناقض بين إحداث وعدم إحداث نفس النمط البنائي (كما يقع في الوزن الشعري). بل ويمكن أن يقع بين العنصر المتغير وشكله اللامتغير، كما نلمس في علاقة الصوت بالقوئيم، وعلاقة القوئيم بالرمز الكتابي، وإمكانية حدوث التوتر عبر كل هذه الأصعدة مشروطة - كما سبق أن قلنا - بأن في الشكل تغير وظيفياً هادفاً، وأن يكون المتغير معادلاً في درجته لثابت.

وأخيراً، يمكن أن يقع الصدام بين أنظمة تنتمي إلى مستوى واحد رغم اختلافها، وأكثر ما يحدث هذا على مستوى الموضوع، وهكذا نرى دستوفسكي غالباً ما يكلل إلى تطور الموضوع مهمة دفع الرواية البوليسية حتى لتحتك بأبنية الرواية النفسية والرواية الفكرية الفلسفية، ومثل هذا يمكن أن يحدث أيضاً على مستويات أدنى من مستوى الموضوع.

هكذا تبنى قصيدة « الحب الأخير » للشاعر « تيوتشيف » ، والتي يمكن تحليلها إيقاعيا على النحو التالي :

### الحب الأخير

عدد المقاطع	البيت
٨	كيف والعمر تولى
١٠	نعشق الرقة والأوهام
٨	أشرق ياسنا التوديع
١٠	ياحبي ، ويافجرى الأخير
٨	في السموات ظلال
١١	وعلى الغرب خيوط من ضياء
١٠	ياسنا الليل على رسلك
٩	مهلا .. يا أفابق البهاء
٨	غارت دماء العروق
٩	أه .. والسحر في القلب باقى
٨	وأنت حبي الأخير
١٠	ويحى .. فيه الأسي والحبور

فإذا سلمنا بأن وزن « الإيامب » Jump الذى صيغت منه هذه القصيدة يتكون عادة من مقطع قصير يتبعه مقطع طويل ، أو مقطع غير منبور يتبعه مقطع منبور ، فإن بوسعنا أن ندرك طبيعة الوزن وتفعيلاته ومقاطعها إذا رمزنا إلى المقطع القصير بما يشبه النون المهملة ، وإلى المقطع الطويل أو المنبور بألف عمودية أسفلها شرطة . هكذا :

رقم البيت	عدد المقاطع	الترجمة الرمزية للمقاطع
١	٨	U   U   U   U
٢	١٠	U   U   UU - U   U
٣	٨	U   U   U   U

الترجمة الرمزية للمقاطع	عدد المقاطع	رقم البيت
U   U   U U   U   U	١٠	٤
U   U - U   U	٨	٥
U   U   U U   U U   U	١١	٦
U   U U   U U   U	١٠	٧
U   U   U - U   U	٩	٨
U   U   U   U	٨	٩
U   U - U   U   U	٩	١٠
U   U   U - U	٨	١١
U - U   U U - U   U	١٠	١٢

فالبنية الإيقاعية هذه التصيدة عبارة عن مجموعة من العلاقات المتعددة بين ما يتحرى النظام وما يصدع النظام ، بل إن صدع النظام هو في حد ذاته نظام وإن يكن من نوع آخر .  
لننظر أولا وقبل كل شيء في مشكلة الوزن ، على اعتبار أن عملية الترتيب الوزني في نظام الشعر المقطعي تعنى ضمن ما تعنيه كمية المقاطع في البيت الشعري ، وسنوهف نجد أن مجموعة الأبيات الأربعة الأولى تكون في هذا المقام ضربا معينا من التوقع باعتمادها على المراوحة الصحيحة لمقادير المقاطع :

١٠ - ٨ - ١٠ - ٨

صحيح أنه حتى في هذه الحالة لا يخلو الأمر من ضرب من التجاوز ، فالعادة في الإيامب ذى التفعيلات الأربع ، وهو أوسع أوزان الشعر ذيوعا في مرحلة ما بعد بوشكين ، أن تتوقع تاسيا كالتالي :

٩ - ٨ - ٩ - ٨

ومعنى ذلك أن ثمة مقطعا زائدا في كل من البيتين الثاني والرابع تستشعره الأذن في وضوح ، وبهذه الصورة فإن تلك المجموعة إذا نظر إليها في ضوء السائد من التقاليد



الشعرية تتجلى كما لو كانت صدعا لهذه التقاليد ، ولكنها إذا نظر إليها بعزل عن ذلك تبدو مرتبة ترتيبا مثاليا ، الأمر الذي يدفعنا إلى توقع مثل هذه المراوحة فيما يتلو من مجموعات أبيات القصيدة .

غير أن المجموعة الثانية لا تلبث أن تصادم ذلك التوقع بصورة مختلفة ، فتقبل كل شيء يتحول تنسيق الأبيات طولاً وقصراً من تنسيق قائم على التقاطع إلى تنسيق قائم على التعاقب أو الاستدارة ، وما يزيد في حدة الإحساس بهذه التحول أن قوافي أبيات المجموعة نفسها تبقى متقاطعة ، ولأن تراوح الأبيات الشعرية من حيث الطول له صلة بالذات مع المراوحة بين القوافي تذكيراً وتأنيتاً ، بل ويعتبر نتيجة تلقائية لها ، فإن التخالف بين هاتين الظاهرتين ( تذكير القوافي وتأنيتها من ناحية ، وطول البيت من ناحية أخرى ) غير عادي ، ومن ثم يستحق كبير الاعتبار . ولكن القضية لا تنحصر في ذلك فحسب ، لأن كل زوج من أبيات المجموعة الأولى يقابله زوج من أبيات المجموعة الثانية يطول - عكس المتوقع - عن نظيره الأول بمقدار مقطع ، وهي مفارقة تحسها الأذن في وضوح ، فزوج الأبيات الأول من المجموعة الثانية ( البيت الأول والثاني ) يزيد مقطعا عن مجموعة المقاطع المكون منها زوج الأبيات الأول في المجموعة الأولى : وزوج الأبيات الثاني في المجموعة الثانية يزيد - هو الآخر - مقطعا عن نظيره في المجموعة الأولى ، وهنا أيضا نلاحظ تغيرا إضافيا ، ففي الأبيات الطويلة يأتي المتقطع الزائد في البيت ، فيشعر المثالي بالتقصير النسبي في البيت التالي له ، وفي الأبيات القصيرة يشعر المثالي بهذا التقصير النسبي في البيت ، بينما يستقبل البيت التالي له باعتباره أطول من سابقه .

وهذه الإخلالات المتنوعة في نظام المجموعة الثانية تضطربنا في المجموعة الثالثة إلى استعادة خاصية استمرار التوقع مرة أخرى ، إذ ينتمى من جديد توقعنا لنظام المقطعي :

٨ - ١٠ - ٨ - ١٠ .

بيد أنه ، وحتى في هذا المقام ، ينهض صدع آخر ، إذ نجد في البيت الثاني تسعة مقاطع بدلا من عشرة كانت متوقعة ، ودلالة هذا الصدع تكمن في أن البيت التساعي في المجموعة الثانية لم يكن إلا تطويلا منقطعاً قصيرة بطبيعتها ، كما أنه - بنائيا - كان يمثل أحد العناصر الاستبدالية لهذه المجموعة ، أما البيت التساعي في المجموعة الثالثة فهو من الوجهة الموقعية معادل للبيت الطويل ، ولكنه في حد ذاته ، وبالمعنى البنائي ، ليس معادلا له ، وهكذا نفتتح لدى

كل خطوة نخطوها بأن البنية الشعرية ليست سوى مدرسة رائعة لنجدلية . Dialectic . وفي الشعر النبر - مقطعي يعتبر موقع النبرة مؤشرا له من الأهمية ما لعدد المقاطع ، وفي هذا الصدد - أيضا - يسكن أن نلاحظ لعبة « النظام » و « صدع النظام » ، فالقصيدة تبدأ بمطلع من الشكل رقم ١ ، وهو الإيامب الرباعي التفاعيل طبقا للعلامة ك . تاراتوفسكي ، وهو شكل واسع الانتشار ، وتعا لإحصائيات هذا الباحث فإن في نحو من ٢١٪ إلى ٣٤٪ من حالات شعر بوشكين ترد استخدامات هذا الإيامب الرباعي التفاعيلات ، بحيث يبدو - في

الحقيقة - تربع التفعيل على هذا الرجد وكأنه القانون الذى يحكم ذلك المقياس العروضى ،  
حددا خاصية الاستمرار الوزنى ، وخاصية التوقع لدى القارئ ، على سواء .

مثل هذا المطلع يوجه ذهن المتلقى إلى توقع ما يناظره من إيقاع الإيامب الرباعى التفعيلات ،  
غير أن البيت الثانى سرعان ما يدرج ضمن نظام الإيامب عتصرا آخر شبيها بالأنابست  
anapest<sup>(1)</sup> وهو أمر لم يكن مسموحا به طبقا للقواعد العروضية لهذه الحقبة ، وقد كان مثل  
هذا التهجين حريا بأن يبدو وكأنه محض خطأ من الشاعر ، لو لم يجد تطورا ملحوظا فى  
المقطوعة الثانية ، ففى تلك المقطوعة ، وبغض النظر عن القافية ، نلاحظ بنية إيقاعية دائرية  
واضحة : فى البيت الأول والبيت الرابع استغلال لشكلين صحيحين من أشكال الإيامب هما  
الشكلان رقما ٣ ، ٤ ، ولكن المركز الإيقاعى للمقطوعة يمثلها البيتان الثانى والثالث مع تهجين  
كل منهما بفاصلين ثنائيتى التركيب ، الأمر الذى يخلق دفقا إيقاعيا شبيها بالأنابست ، وصحيح  
أن هذا الضرب من الإيقاع يعتبر غريبا على المعمار الأساسى للقصيدة ، ولكنه يأتى من منطلق  
تقوية - وليس إضعاف - إيقاع الإيامب ، ولعل مما له دلالة فى هذا المقام أنه إذا كان البيت  
الأول فى المقطوعة الثانية يتجلى فى شكل نادر نسبيا وهو الشكل رقم ٣ ( وهو يمثل فى تراث  
بوشكين نحو ١٠٪ ) فإن البيت الرابع يأتى فى شكل كثير الدوران وهو الشكل الرابع ، هذا  
على حين يبدأ البيت التالى - أى بعد الأول - بشكل كامل النبر ، وهو شكل ذو قيمة خاصة  
لخلق إيقاع الإيامب<sup>(١)</sup> .

أما المقطوعة الأخيرة فى القصيدة فتبدأ بإعادة إنعاش ما كان قد احترق قبل من إيقاع الإيامب ،  
إذ تتواتر ثلاثة أبيات متتالية من الإيامب الصحيح ، غير أنه سرعان ما يستبدل بها ذلك البيت  
الذى يختتم كل القصيدة ، والذى يستمد من ثمة قيمة خاصة ، راجعا بنا مرة أخرى إلى الإيقاع  
الإيامبى المنهجن بالأنابست ، وهو إيقاع المقطوعة الأولى .

إن الحالة التى وضعناها تنسب إلى ضرب شديد الندرة ، لا فى الشعر الروسى الكلاسيكى  
فحسب ، بل وحتى فى شعر القرن العشرين بعامه ، فإذا كان التأليف بين عناصر أسلوبية غير  
مؤلفة بطبيعتها ، والتفريب بين وحدات دلالية متقابلة فى حقيقتها ، قد أصبحا ظاهرة من  
أوسع الظواهر انتشارا فى شعر ما بعد « نكراسوف » ، فإن تعقيد البنى الإيقاعية قد مضى فى  
طريق آخر<sup>(٢)</sup> . وبسكن أن ننظر إلى تطور العلاقة بين الوزن - الإيقاع فى ضوء ظهور « النظام  
النفسى » الذى يحتاج فى توظيفه فنيا إلى النظام النبر - مقطعى ، تماما كما يحتاج النموذج  
( المرادىل ) الإيقاعى إلى النموذج الوزنى .

وإذا كان قانون « ثنائية الطبقة » فى المستوى البنائى النفسى يحدد خاصية « التزامن » فى  
معمار النص ، فإن ميكانيزم « اللاتلقائية » يمارس دوره هو الآخر على صعيد الخور السياقى  
Syntagm ، ومن أهم تجليات هذا الميكانيزم ما يتمثل « فى قانون الربع الثالث » ، وهو قانون  
يركز فى التالى : لو تناولنا نصا ما ، ووزعناه على الصعيد السياقى إلى أربعة عناصر فإن البناء

العام للنص سيكون تقريبا بحيث يكون الربعان الأولان تواليا بنائيا معينا ، على حين ينهض الربع الثالث بصدع هذا التوالى ، أما الربع الرابع فيبتعث البنية الأساسية من جديد ، محتفظا - مع ذلك - بضرب من الذكري عما تعرضت له هذه البنية من إخلال .

وينض النظر عن أن مثل هذا القانون تكشف عند التطبيق على النصوص الفعلية عن تعقيدات مملوطة ، فإن صلته بينية الذاكرة ، والتنبيه ، ثم بقواعد اللاتلقائية فى النص الأدبى ، تكفل له من الرحابة ما يكفى لكى يطرح نفسه بجلاء . وهكذا ، وعلى سبيل المثال ، نلاحظ فى الأوزان الرباعية التفعيل ، والتي تتكون فيها التفعيلة من مقطعين اثنين ، أن الأعم الأغلب من حالات غياب التبر تقع عند التفعيلة الثالثة، وجداول المنحنيات البيانية التي قدمها له ك . تارنوفسكى تظهر هذا بكثير من الاقناع، ويمكن أن نتناول مقطوعة رباعية الأبيات كوحدة للتمثيل، بدلا من بيت واحد، وحيث يسهل اقتناعنا بأن البيت الثالث فى الأعم الأغلب من الحالات ، وعلى كل المستويات ، هو أكثرها انحرافا عن النظام ، ونفس الشيء نجده فى أحد تقاليد الشعر الروسى التي حظيت برواج كبير فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر وحتى القرن العشرين ، إذ نلاحظ أن البيت الثالث « يملك الحق » فى أن لا يقضى ، بل إن هذا « الانحراف » المتعمد عن النظام يتجلى حتى على المستوى الصوتى دعنا ننظر إلى وضع حركات المد المنبورة فى المقطوعة الأولى من قصيدة الكسندر بلوك « فيزول » ( سنة ١٩٠٩ ) :

Стызу́т тоно́р, и с Ка́мня́иуА

К На́м прио́реи́туúскуú звон goiуННбуú

Плыве́т, го́нлѣуА рѣзбу́гуиА

Со́и Zolotuctbuú ста́риуННбуú

الفأس تدق ، ومن الأجراس

يتناهى صوت زهرى مغمم

يسبح ، يرسو ، يوقظ

حلما ذهبيا ، وقديما

فوضع حركات المد المنبورة فى هذه المقطوعة يبدو على النحو التالى :

U	O	U
U	O	U
O	bi	U
O	U	U

ومن ثم فإن وظيفة البيتين تتجلى فى خلق قوة دفع إيقاعى ، ثم يأتى البيت الثالث ليصدع هذا الدفع الإيقاعى ، أما البيت الرابع والأخير ، وهو البيت الذى يختم المقطوعة ، فيعيد بعث هذا الدفع مع ضرب من التذكير بالبيت الثالث .

ونفس هذه الظاهرة يمكن أن نلاحظ كذلك على مستوى الموضوع . وهكذا ، فإن البنية الوزنية الإيقاعية للبيت الشعري تتضمن في أساسها أكثر التواسم المشتركة من قواعد معمار النص الفني . ومع ذلك ينبغي أن نؤكد أن النزعة الأولى من بين النزعتين المذكورتين : النظام وصدع النظام ، تعتبر هي الأصل .

إن من أهم الوظائف الفنية للبنية الوزنية - الإيقاعية ما يتجلى في توزيع النص إلى وحدات متكافئة ، وإذا كانت القيسة الدلالية المعجمية في اللغات الطبيعية خاصة للكلمة فقط ، فإن الكلمة في الشعر تشطر إلى أجزاء ، بدءاً من الصوت ووصولاً إلى الصيغة ، ولكل من هذه الأجزاء قيسته المستقلة ، ويعني ذلك أن « الكلمة » تتجزأ ولا تتجزأ في ذات الوقت ، وفي هذا المقام تلعب الترددات الوزنية دوراً حاسماً .

هكذا يتشكل البيت الشعري من تعاقب وحدات صوتية ، تتجلى كما لو كانت توجد موزعة مستقلة بعضها عن بعض ، وفي ذات الوقت من تعاقب الكلمات التي تتجلى باعتبارها وحدات متساوية تتكون بدورها من التأليف بين تلك الوحدات الصوتية ، ومع ذلك فإن هاتين الصورتين من صور التعاقب لا توجدان إلا في وحدة ، أي من حيث هما وجهان لذات الواقع : البيت الشعري ، ثم من حيث هما ثنائية بنيائية متلاحمة .

إن علاقة الكلمة بالصوت في البيت الشعري تختلف عن تلك العلاقة في الكلام الدارج ، ويمكن أن نتصور تلك العلاقة على النحو التالي ، بالرغم من أن هذا التصور لا يخلو من تبسيط مخجل : وتوزيع لما هو واحد على مراحل متعاقبة نسبياً : ففي البداية تنقسم الكلمات إلى أصوات ، وهنا ينتقل المعنى إلى أصغر وحدة كلامية مستقلة ومميزة ، نعى الفونيم phoneme ، وذلك بحكم أن تقسيم الكلمات على هذا النحو لا يلغى وجودها جنباً إلى جنب ما توزعت إليه من أصوات .

وتوزيع النص بتلك الصورة إلى سطرين من العناصر : معجمية ولا معجمية ، أو بعبارة أخرى عناصر صوتية وأخرى وزنية ، قد يضاعف من مثذار ما قصد إلى تنظيمه ، وبالتالي ماله قيمة ، من عناصر النص ، ولكنه ينهض - فوق ذلك - بوظيفة أخرى .

ذلك أن قيمة جميع العناصر - أو بالأحرى تصور أن العناصر غير العضوية ، وبالتالي غير ذات القيمة في نص ما حين ينظر إليه باعتباره نصاً غير فني ، هذه العناصر ذاتها يمكن أن تكون عضوية وذات قيمة حين تستخدم لتحقيق وظيفة جمالية - تشكل قرينة لتلقى العمل الشعري ؛ فببجرد أن تتسيز من بين جماع النصوص المكونة للثقافة ما شريحة تتحدد على أنها شعر فإن مستقبل الرسالة سرعان ما يتكيف مع نوع من التلقى الخاص للنصوص ؛ وهو نوع التلقى الذي تتحرك طبقاً له منظومة العناصر ذات القيمة ( يمكن أن تمثل هذه الحركة في التغيير سعة أو ضيقاً أو في عدم التأخير على الإطلاق ، وفي هذه الحالة الأخيرة يكون تعاملنا مع ما يدعى بالغاء الحركة ) .

هكذا ، ونكفى يمكن للنص أن يكون ذا وظيفة شعرية ، يتحتم أن يكون ماثلا فى وعى القارئ توقع الشعر ، والاعتراف بإمكان أن يكون ، كما يتحتم أن تتوافر فى النص نفسه تلك « العلامات » المعنية التى تتيح إمكانية الاعتراف بشعرية النص ، والحد الأدنى من انتقاء هذه « العلامات » هو الذى نستقيده باعتبار « الخواص الأساسية المميزة » للنص الشعرى .

ويعنى ذلك أن وظيفة البنية الوزنية للقصيد تـتمثل فى أن تلك البنية حين تكسر النص إلى عناصر فإنها تشير - فى ذات الوقت - إلى انتمائه إلى الشعر ، وهذا الذى نراه من التعويل على البنية الوزنية فى تمييز الشعر عما ليس بشعر وقيامها بدور الإشارة إلى التجربة الجمالية الخاصة فى البلاغ النصى : هذا كله يمكن أن يلاحظ فى تلك المجتمعات التى لم يكـد يتأصل فيها بعد الوعى بالشعر باعتباره ضربا خاصا من النصوص ، والتى ما تزال تجرى بها محاولة إنتاج المفهوم الشعرى نفسه ، فعند ذلك يتحرك النظام الوزنى إلى مكان الصدارة ، حتى ولو تم هذا على حساب تعميم الدلالة اللغوية .

ومما له مغزى فى هذا المقام أن نلاحظ كيف يقرأ الأطفال الشعر ، فكل من يتابع إنتاج الأطفال للشعر ، ويسعد التأمل فى قوافين ذلك الإنشاد ، لا يمكن إلا أن يعترف بأن عملية الوزن الشعرى ليست وهما . وبالنسبة للطفل قد يكون تقرير الحقيقة القائلة : « هذا شعر » أخطر بكثير من تحديد « عم يتحدث هذا الشعر » ، ومن أجل ذلك فإن عملية « الوزن » أو التقليل تصبح وحدها هى الطريقة العساية للإستاد . ومعلوم أن الأطفال يستقبلون قراءة « الناضجين » للشعر بمعارضة شديدة ، مؤكدين فى إصرار أن قراءتهم الطقولية أفضل وأجمل . ويمكن أن نعقد مقارنة بين ذلك وما نلاحظه أيضا من حتمية الإنشاد المتعدد المؤكد فى البيئات التى لم تصل بعد إلى مرحلة الكفاية فى حذى الثقافة الشعرية ، فمثلا فى شعر الأربعينيات من القرن الثامن عشر ، وهى فترة تشكل النظام النغمى - المنقطعى باعتباره نسطا جديدا من البنى الفنية : يأخذ على عاتقه النهوض بوظيفة الشعر داخل إطار المنظومة الثقافية الراهنة آنذاك ، كان التفت من قواعد الوزن ظاهرة قليلة الحدوث ، وكانت تعالج - حين تحدث - باعتبارها ضربا من « التحرر الشعرى » قد يسمح به ، ولكنه لا يعدو أن يكون خطأ على كل حال .

وحركة البنية الفنية تخضع لتناوب يتسم بالطرافة : ففى البداية يتم اختيار النموذج العام للبناء الفنى واكتشاف ما هو متاح له من نماذج الدلالة ، إذ إن مضمون العمل يتحدد بتميز أو اختلاف بنية ما ( الجنس الأدبى ، نسط البنية الإيقاعية ، الأسلوب ، وما أشبه ذلك ) عن بقية البنى المتاحة داخل حدود ثقافة معينة . بعد ذلك يأتى دور المفاضلة الداخلية بين الدلالات العميقة لهذا النتاج الفنى البنائى ، وهو النتاج الذى يتحول من كيان متفرد واحد إلى حيث يتدرج ضمن نسق : ثم ضمن سلم من الإمكانيات ، وبعبارة أخرى يتحول من مشروع مستقل إلى مشروع ضمن منظومة : ثم إلى مشروع ضمن منظومة من المنظومات .

وفضلا عن ذلك فإن القواعد الفنية لدى المرحلة الأولى من مراحل التطور تشكل طبقا لزيد من الصرامة ، فعند هذه المرحلة تبرز دفعة واحدة جملة المخطورات التي تحدد عن طريق السلب نسطا بنائيا ما ، ومع الحركة المستمرة تتصدخ هذه المخطورات حتى تصل إلى حدها الأصغر ، فإذا كنا في البداية محتاجين إلى مراعاة كل منظومة القواعد لكي ندرك ما إذا كنا بصدد التعامل مع « مأساة » أو « قصيدة » أو « مرثية » أو « شعر » بعامة ، فإن مقدار هذه القواعد - فيسا يتلو ذلك - يقول ، وبالتدرج ، إلى طائفة محدودة من الاختيارات ، وكلما سقط مخطور من تلك التي كان يتحتم مراعاتها فيما قبل ، كان ذلك خطوة على الطريق إلى البساطة والطبيعية ، خطوة للانتقال من « الأدبية » إلى « الحوية » ، وفي هذه العملية بالذات يكمن مغزى عميق ، ولا غرابة في أن نرى هذا المغزى يتكرر بطريقة حتمية بالنسبة لكل محيط ثقافي .

إن الفن يطمح إلى زيادة الإمكانيات المعلوماتية informative ، ولكن إمكانية نقل المعلومة تتناسب بدورها تناسباً طردياً مع مقدار الخيارات البنائية المتاحة ، كما أن إمكانيات الاختيار - بدورها - تتزايد كلما تزايدت :

١ - المخطورات فوق اللغوية .

٢ - ما يتبع ذلك من استبدال طاقم كامل من إمكانيات الاختيار بالخيار الواحد الذي كان سوطاً بكل عقدة بنائية .

وبدون حظر سابق لا يتسنى أن يصبح الترخص التالي له مقوماً بنائياً ذا مغزى ، ولن يتميز في تلك الحالة عن أي خلل عادي ، ومن ثم لن يتمكن من أن يكون وسيلة لنقل المعنى ، ويستتبع هذا أن ما يدعى « إبطال المخطورات » في بنية النص لا يعني بالضرورة استحصال هذه المخطورات مطلقاً ، إذ إن نظام الترخصات لن يكون له من معنى إلا إذا كانت له خلفية من المخطورات يتحرى التذكير بها ، ونحن حينما نقول : لقد ناضل « درجافن<sup>(١٢)</sup> ضد الكلاسيكية » ، ثم نقول « ناضل نيكراسوف ضد الرقابة » فإننا نضع في اعتبارنا مضموناً مختلفاً لمفهوم النضال في الحالتين ؛ لأن محور الرقابة محو مطلقاً لن يلحق أدنى ضرر بالقيسة التي يمثلها شعر « نيكراسوف » ، بل - على العكس - فإن النضال في هذه الحالة يعني الاحتمام باستتصال هذه الرقابة بالكامل .

أما النظام الفني الذي ابتدعه « درجافن » فلن يكون له مغزى إلا من حيث علاقته بتلك « المخطورات » التي تصدى لها بكل تلك الشجاعة التي لم يسمح بشلها في عصره ، وخارج تلك العلاقة يفقد التجديد اتجريء الذي خاضه « درجافن » كل معناه . فالجانب المقابل للتجديد أمر ضروري ، باعتبار هذا المقابل هو المهاد الذي يجعل من نظام التعليمات والقواعد التجديد شيئاً ذا مغزى ، وقد يكون « درجافن » عملاقاً بالنسبة للقارئ العارف بأصول الكلاسيكية ، المعترف بقيمتها الثقافية ، ولكن شجاعته في التجديد لن تكون مفهومة ، وإلى

حد كبير ، من قبل المثاقفي الذي انقلعت به الأسباب مع ثقافة القرن الثامن عشر . فلم يعترف بمحظوراتها ، ولا بمالها من قيمة ، ولا بما تمثله من معنى . وإن مما له دلالة في هذا المقام ، أن الانتصار الحاسم والكامل لمناجح هذه الطائفة من الشعراء ، نعى باجثاث القيمة الثقافية لكل البنى الفنية التي تصدوا لها ، هو في ذات الوقت إيذان بانتهاء ما يتمتعون به من حظوة ، ومن ثم فإننا حين نتحدث عن صراع الاتجاهات البنائية فإننا لا نعنى بالقطع استئصال أحدها وأن نستبدل به آخر ، بل نعنى أن يطفو على السطح ما كان قبل ممنوعا من التماذج البنائية ، وأن يزاول نشاطه الفني على مهاد ما سبقه من أنظمة يحسبها نقبضا له .

هذه القوانين بالذات هي التي حددت حركة الشعر الكلاسيكي الروسي ، ومن بعده شعر القرن العشرين بعمامة . لقد كان الوزن في البداية علامة الشعر من حيث هو شعر ، ولكن التوتر الناجم في النص ما لبث أن اتسم بطابع التناقض بين المستويات البنائية على اختلافها ؛ فالتكرار الوزني يتج عتاصر متكافئة ، ولكن الدلالة الصوتية والمعجمية لهذه العناصر تؤكد عدم تكافؤها . وهكذا ، إذا نظرنا إلى الحروف الصوتية ، المتشابهة أصلا في صوتيتها ، باعتبارها تجسيدا للنموذج الوزني ، فإنها يمكن أن تكون متماثلة ( النبر أو عدم النبر في سياقات بنوية متشابهة ) ، غير أنها قد تكون متقابلة إذا نظرنا إليها من حيث هي فونيمات مختلفة ، ونفس الشيء يمكن أن يقال عن علاقة العناصر الوزنية بالكلمات .

وتحظى الفوارق الصوتية والمعجمية بين العناصر المتساوية إيقاعيا بأهمية بالغة ، بحكم ما تمثله من دلائل التمايز بين هذه العناصر ، وهكذا يبدو أن ما كان يتجلى في اللغة الطبيعية عناصر غير متجانسة وغير مترابطة ( كالكلمات المختلفة مثلا ) قد أصبح عبر لغة النص الشعري عناصر مترادفة أو متعاكسة ، ولكنها جنيعا عناصر في نظام واحد .

ونمة نظام آخر من العلاقات يرتبط بذلك التوتر البنائي وبتناقض الكائن داخل التكرارات الإيقاعية الوزنية ذاتها ، ويتحدد هذا النظام بتمايز المستوى الإيقاعي إلى تشكيلات أصغر .

ففي حدود تاريخ الشعر الروسي الكلاسيكي - على سبيل المثال - نرى التقابل يحدث بالدرجة الأولى بين نمطين من الأوزان ثنائية المقاطع : وزن الإيامب - ووزن الكورس ، وحين تقدم الزمن نشأ تقابل آخر بين الوزن ثنائي المقاطع والوزن ثلاثي المقاطع ، ثم كان من الأمور الدالة في هذا المقام أن التمايز داخل الأوزان ثلاثية المقاطع لم يحظ أبدا بسثل ذلك الثقل البنائي الذي حظى به التقابل المشار إليه بين وزني الإيامب والكورس Chorus .

وبحكم نشأة أنماط مختلفة من الأوزان ، فإننا - طبقا لقانون القرينة المتمثل في المعقولة البنائية - سرعان ما نعزو هذه الأوزان من المعاني ما يجعلها على قدم المساواة مع أكثر التعارضات نشاطا .

وإنه لمن الدلائل في هذا المقام ذلك الجدل الذي نشب بين كل من لومانوسوف وتريديا

كوفسكى حول الدلالة النسبية للإيامب والكورس ، ولم يكن لدى طرفى ذلك الجدل كليهما أدنى شك فى أن للوزن دلالة ، ولم تكن تلك الحقيقة بحاجة من جانبها إلى برهنة ، بل افترض فى بساطة أنها من قبيل الحقائق المسلمة ، وكل المطلوب فقط هو تقرير : أية دلالة تلك التى يجرى الحديث عنها ، وهذا إنما يحدث بالصورة الآتية : لتناول أبرز التعارضات دلالة فى النظام الأدبى منذ الفترة : « مرتفع - متدنى » ، « حكومى - شخصى » ، « بطولى - عاطفى » ، « تبيل - وضع » ، « ولتقم - ولو بطريقة واضحة المصادرة - بالمطابقة بين هذه المفاهيم وبين أنماط الأوزان .

بعد ذلك ، وحين تم وضع نظام أكثر تطورا منظومة الأجناس الأدبية ، فإن هذا النتائج الأدبى أو ذلك ، مما لا يزال أكثر لصوقا بذاكرة المعاصرين ، أصبح يضاف على الوزن المعين صبغته ممثلة فى طريقة التبر ، والنظام الدلالى واللفظى ، وبنية الصور الأدبية ؛ ومن هنا ولدت تلك التقاليد التى تصل ما بين وزن ما والبنى الفنية والفكرية والتبرية ، وصحيح أن مثل هذه الصلة نسبية إلى حد كبير ، مثلها فى ذلك مثل كل العلاقات الاصطلاحية بين المدلول والدال ، ولكن .. لأن كل العلاقات النسبية فى الفن تنزع إلى توظيف نفسها كما لو كانت ظواهر نصية ، فمن ثمة ينشأ ميل ملح إلى التماس دلالة للأوزان ، فنعزو إليها معانى محددة . هكذا برهن كيريل تارنوفسكى بكل الاقتناع على نشأة التقاليد المنبثقة من قصيدة ليرمنتوف المعنونة : « وحدى على الطريق » ، والتى أضفت على شعر الكورس الروسى الخماسى التفاعيل لونا ثابتا من القيم الفكرية والإنشادية<sup>(١٤)</sup> .

إن التناقض بين ما هو شعر وما ليس بشعر يتجلى عند هذه المرحلة فى شكل آخر ؛ فالشعر يمثل لا كشيء أحادى التكوين ، وإنما كطاقم تسودجى من الأوزان المتاحة والتى تشترك فى الانتساب إلى الكلام الشعرى ، وتتفاضل فيما بينها بعلاقاتها الأسلوبية والتنوعية ؛ ولكن الأمر لا يتوقف عند هذا الحد ؛ لأن القيم الإيقاعية التى تتناوب الوجود داخل نطاق النظام الوزنى الواحد ، والتى كانت فى البداية تظهر وكأنها تنشق نتيجة لأسباب لغوية محضة وإن اعتبرت من الوجهة الفنية ضربا من الخلل أو التصور ، هذه القيم ذاتها سرعان ما أصبحت تلعب دورا جماليا ( من الأمور الدالة فى هذا المقام أن الصيغ كاملة النبر من الإيامب الرباعى التفعيل كانت عند ليمانوسوف سنة ١٧٤١ تمثل ٩٥٪ تقريبا ، وفى سنة ١٧٤٣ أضحت ٧١٪ ، أما فى سنة ١٧٤٥ فتراجعت النسبة بين ٣٠ ، ٣٥٪ ، وهى النسبة التى استمرت موجودة حتى حقبة الشاعر بوشكين ) .

من ثم غدت تلك القيم الإيقاعية مزدوجة الوظيفة ؛ فهى - من ناحية - تستقبل على المستوى الموسيقى باعتبارها أساسا للاتلغائية ، للخروج عن المؤلف ، الأمر الذى يفضى بدوره إلى إلغاء وحدانية الدلالة فى النغمات الإيقاعية ، ويضاعف حجم الالامتوقع فى النص الشعرى ،



ولكن هذه القيم ذاتها سرعان ما تفصح - من ناحية أخرى - عن ارتباطها الوثيق بسلاسل كلامية وأسطر شعرية معينة ، لتكتسب بهذا ضربا من الثبات النغمي .

إن الوزن لم يكن وحده في واعية بوشكين وهو يكتب شعره ، بل كان يعيش معه شكل إيقاعي معين يتجلى في هيئة عنصر فني مستقل وذو مغزى ، يشهد بهذا - عن إقناع - تلك الحالات التي يقوم فيها الشاعر بتنقيح شعره فيغير حتى كل كلمات البيت ، ومع ذلك يحتفظ بالبنية الإيقاعية ، هكذا نرى في المقطوعة الثانية من مسودة قصيدة « زوج من المشاعر الحميمة الرائعة » هذا البيت :

« قصور الإنسان » فهو بيت ينتمي إلى ضرب بالغ الندرة من الإيامب الرباعي التفاعيل ، وهو الضرب المسمى - طبقا لمصطلحات ثارنوفسكي - بالشكل السادس ، وهو شكل تصادفه في إبداع بوشكين الواقع ما بين عامي ١٨٣٠ - ١٨٣٣ بنسبة تردد لا تكاد تتجاوز ٨,١٪ من مجموع أبيات هذا الوزن ( ملحوظة : الاقتباس المشار إليه والذي يعيننا في هذا المقام كتب سنة ١٨٣٠ ) . وقد قام بوشكين بتعديل كل المقطوعة المشار إليها ، ومع ذلك فإنه - وفي صورتها الجديدة ، ظهر هذا البيت مكان سابقه :

مقدس مُبدع الحياة  $\text{CBATb119}$   $\text{AKU. Bot Bop9-uyag}$  بنفس البنية الإيقاعية .

إن أوتوماتيكية القيم الإيقاعية في الأبحر الثنائية المقاطع قد نشأت في نفس الوقت مواكبة لانتقال مركز الثقل الوزني في الأبحر الثلاثية المقاطع ، حيث أفضى اللعب بتوزيع الكلمات إلى خلق إمكانات للتغيير غير متوقعة ، وهي الخاصية التي كانت قد توارت في الأبحر الثنائية المقاطع لتحل محلها ضروب من النغمات النمطية .

غير أنه بعد « تيكراسوف » ، و« فت » ، و« أ . ك . تولستوى » تكونت في إطار الأبحر الثلاثية المقاطع ثوابت نغمية ترتبط في واعية المتلقى بمؤلفين بأعينهم ، وبموضوعات وأجناس أدبية معينة ، وبهذا نفسه وصل البيت الشعري الكلاسيكي إلى درجة من التطور استطاع ضمن حدودها أن يبدع ما لم يكن متوقعا ، وإن كان هذا بدوره عن طريق ما يدعى بالبارودية parody أو المحاكاة التهكمية الساخرة . ومن الحق أن هذا الصراع « البارودي » بين الإيقاعية والنغمية قد غدا عند نهاية القرن التاسع عشر واحدا من أهم سبل تجديد التجربة الفنية في مجال الإيقاع .

بيد أنه كان هناك - مع ذلك - طريق آخر ، فعلى أساس الثقافة الشعرية العظيمة للقرن التاسع عشر ، وعلى أساس من ذلك النظام الشعري الذي كان يطبق آنذاك عن سعة ، والذي كان قد أصبح بالفعل قاعدة أصولية ثابتة ، على أساس من هذا وذاك أضحى ممكنا إحداث تغييرات أكثر جرأة ، وأكثر انفلاتا من القيود الشعرية ، وهذا يعني أن تقاليد القرن التاسع عشر قد لعبت بالنسبة لشعر القرن العشرين ( فيما يخص تجربة الإيقاع ) نفس

الدور الذي لعبته أوزان الإيمايب المتبور التي رادها نومانوسوف ، والذي لعبته تفعيله أناشيد الطفولة بالنسبة لشعر القرن الثامن عشر ؛ لأن هذه التقاليد قد أعطت الشعور بالقاعدة ، وهو الشعور الذي كان من العمق والقوة بحيث إن المتلقى أضحي يستقبل حتى الشعر الحر باعتباره شعرا دون خطأ في هذا الاعتبار .

وهكذا ، فإن البنية الإيقاعية - الوزنية ، ليست مجرد نظام منعزل بذاته ، وليست مجرد هيكل يخلو من التناقضات الداخلية التي تتجلى في توزيع المقاطع المنبورة وغير المنبورة ، بل إن تلك البنية على التحقيق جدل .. توتر بين أنماط مختلفة ، ويكون من نتيجة هذه التقنيات المعقدة ما يدعى « بالتلقائية من خلال الشرطية » ، وهي السمة التي تكفل للعمل الشعري عنوى بالغ الكثافة .

## الهوامش

- (١) عن تلك الإحصاءات والتجارب التي أجريت بدقة بالغة على مواقع النهر النعلى فى الإيامب الروسى يراجع كتاب : ك ، تارانوفسكى : الإيقاع المزدوج فى الشعر الروسى - هوجراد سنة ١٩٥٣ .
- (٢) انظر
- ف . م . جيرمونسكى : مدخل الى علم الوزن - نظرية الشعر - ليننجراد سنة ١٩٢٥ .
- ب . ف . توماشيفسكى : العروض الروسى : الوزن - براج سنه ١٩٢٣
- ب . ف . توماشيفسكى : عن الشعر - ليننجراد سنة ١٩٢٩
- وقد أثبتت الأعمال الجديدة للعلامة فليشمان أن توماشيفسكى بدأ كمتابع لما رآه بروسف ، ومناقش لما رآه « بيلي » ، وهى حقيقة تؤكد التأثير العظيم لذلك الأخير بالذات على توماشيفسكى .
- (٣) يقصد بالتفعيل تنطيع البيت إلى تفعيلات ( المترجم ) .
- (٤) ب . ف . توماشيفسكى : عن الشعر - ليننجراد سنة ١٩٢٩ - ص ١٢ .
- (٥) ف . توماشيفسكى : الأسلوبية والعروض - ليننجراد سنة ١٩٥٩ - ص ٣٥٤ - ٣٥٥ .
- (٦) أندريه بيلي : الإيقاع جدلية - موسكو - ص ٥٥ .
- (٧) ل . إ . تيسوفيف : فضايا الشعر - موسكو سنه ١٩٣١ - ص ٦١ .
- (٨) نقول الناضج ، لأن الأطفال عادة ما يقرأون الشعر مقطعا ، لأن قراءة الشعر بالنسبة إليهم هى فى ذات الوقت محاولة لإنتقان الكلام شعرا على وجه العموم .
- (٩) ب . ي . بوخشتاب : عن بنية الشعر الروسى الكلاسيكى - دراسات فى الأنظمة السيميولوجية - الجزء الثالث - الإصدار رقم ١٣٦ لجامعة تارتوس سنة ١٩٦٩ - ص ٣٨٨ .
- (١٠) الأنابست : وزن من الأوزان القديمة للشعر فى اللغات الأوربية الحية .
- (١١) الإيامب lamb تفعيل أوبخر عروضى مؤلف من مقطع قصير يتبعه مقطع طويل ، أو مؤلف من مقطع غير مشدد النطق يتبعه مقطع مشدد النطق ، وتمثل النون المهملة فى ترميز النص السابق المقطع القصير أو غير المنبور على حين تمثل الألف المائلة المقطع الطويل أو المنبور - المترجم .

(١٢) من المهم أن نشير في هذا المقام إلى رأي فيانس إيفانوف ، الذي عبر عنه في الاعتقاد الرابع للدراسة الصيفية ، وكان مخصصا لدراسة الأنظمة الثانوية المُتَسَلِّجَة ( تارتو سنة ١٩٧٠ ) . وطبقا لهذا الرأي فإن الشعر الحر Vers Libre ينبغي أن ينظر إليه باعتباره تأليفا بين دقات وزنية ، مختلفة وغير مؤتلفة في العادة .

(١٣) درجا فن : جابريل روما نوفيتش ، شاعر روسي مجدد - ولد سنة ١٧٤٣ في قازان ، وتوفي سنة ١٨١٦ . عرف بسينه إلى التجديد ، وثورته على نقاء الأجناس الأدبية الكلاسيكية . ومن أهم محاولاته في هذا الصدد المزج بين الهجاء والتصيد ، والخلط بين التجارب الحوية والذاتية ، والعمل على تطعيم اللغة الشعرية بأمشاج اللغة اليومية ، وشعره يعتبر مهادا درجت عليه أشعار رائد الشعر الروسي العظيم ألكسندر بوشكين .

(١٤) انظر : كيريل تارتوفسكى : عن العلاقات التبادلية بين الوزن الشعري والموضوع .  
موضوع في كتاب :

American Contributions to the Fifth International Congress of Slavists, Sofie,  
1963.

## قضية القافية

إن الوظيفة الفنية للقافية تقترب إلى حد كبير من الوظيفة الفنية التي تنهض بها الوحدات الإبداعية ، وليس هذا بغريب إذا تذكرنا أن العلاقة المعقدة بين خاصيتي التكرار واللاتكرار ، والتي تتميز بها البنية الإيقاعية ، تتميز بها أيضا وينفس القدر عسلية التقفية .  
وتدين أصول نظرية القافية الحديثة بنشأتها إلى ف . م . جيرمونسكى الذى تميز عن أقرانه من أتباع مدرسة الدراسة الصوتية للشعر (Ohrphilologie) بما ارتآه فى كتابه الصادر سنة ١٩٢٢ تحت عنوان : « القافية : تاريخها ونظريتها » من أن القافية ، لا تعنى مجرد التصابق بين الأصوات ، ولكنها ظاهرة من الظواهر الإيقاعية ، وقد كتب جيرمونسكى فى ذلك ، « يجب أن ندرج تحت مفهوم القافية كل تكرار صوتى يودى وظيفة عضوية فى المركب الموسيقى للشعر »<sup>(١)</sup> .

وقد أصبحت مقولة جيرمونسكى هذه أساسا لشتى المفاهيم التي تناولت القافية فيما بعد . ومن الضرورى أن نلاحظ - مع ذلك - أن مثل هذا المفهوم للقافية يضع فى اعتباره القافية داخل القصيدة . وهو مفهوم ذائع وذو قيمة بلا مرء ، ولكنه مع ذلك وعلى إطلاقه لا يشكل العماد الوحيد فى الموضوع ؛ فتاريخ القافية فى الشعر الروسى - على سبيل المثال - يشهد بأن العلاقة بينها - نعى القافية - وبين الكلام الشعرى لا تمثل الإمكانية الوحيدة . والشعر الروسى القديم ، والغناء الشعبى ، والملاحم - كل ذلك لم يتجاهل القافية فحسب ، بل واستبعدها تماما ، لأن شعر هذه الحقبة كان يرتبط بالتغنى ، وعلاقة التغنى بالتقفية - فيما يبدو - علاقة إضافية ، بمعنى أنك تجد القافية فى الأجناس الشعرية فقط ، على حين لا يسكن أن تجدها متحدة أو مقرونة بالغناء ؛ فالقافية فى هذا النظام كانت سمة النثر ، والنثر الفنى على وجه التحديد ، ذلك النثر الذى يهيم بنائيا عن الشعر وعن كل ضروب الكلام غير الفنى ، سواء من هذه الضروب ما كان كلاما مسموعا دارجا يقع فى درجة فنية هابطة من سلم القيم الثقافية لحقبة العصور الوسطى ، أو ما كان منها خاصية شعائرية أو دينية أو رسمية أو تاريخية ، بحيث يقع فى درجة تعلو عنه . وهذا النثر المسمى المقفى الذى يشير « المتعة » كانت تدرج تحته الأمثال ، والمزليات الاستعراضية من ناحية ، والمناسبات اللغوية من ناحية أخرى ، وهنا ، وعلى وجه الخصوص : يظهر ذلك المزج بين الثقافتين الباروكية والاستعراضية ، الأمر الذى نسنى لنا الكتابة عنه فى مناسبة سابقة<sup>(٢)</sup> .

ولم تبدأ القافية فى الاتحاد بالشعر والنهوض بوظيفتها الإيقاعية العضوية إلا مع نشأة الشعر الإنشادى الدارج ؛ وإن كان هذا النثر من الشعر قد احتفظ مع ذلك بجانب هام من جوانب النثر ، وهو التركيز على المضنون .

إن التكرار الإيقاعي تكرر موقفي ، ويعني ذلك أن الفونيم - باعتباره الوحدة الأولية لمستوى لغوي معين - يندرج ضمن مجموعة الدلائل المميزة ، وبهذه الصورة فإن عنصر الشعالية في هذه الحالة ينتمي إلى خطة التعبير .

وقد كانت البدايات الأولى للقافية تبنى بناء جراماتيكيا أو اشتقاقيا ، وكانت الغالبية العظمى من نماذجها ذات طابع تصريفي محض ؛ إليك هذا الجزء من إحدى الأغاني الشعبية القديمة :

الطيب الهولندي

والصيدلي الطيب

أصلحا عجائز العجزة فنحولوا شبابا

وعادت عقولهم سليمة من غير سوء

هأنذا أعددت الماكينة إعدادا جيدا

وهيات كل آلاتي

فتعالوا إلي من جميع الأصقاع

وأشيدوا بما لدى من علم .

فقوافي هذه الأبيات مرتبة كالتالي :

. . .	Lekar
. . .	aptekar
. . .	pereprevliat
. . .	poverjdati
. . .	izgotovil
. . .	prigatovil
. . .	priejajte
. . .	(٤)proslavliaytè

وبنفس الشكل تبنى القوافي كذلك فيما يدعى بنى « المنمنمات الشعرية » .

ولأن القافية الاشتقاقية أو التصريفية ينطبق عليها ما ينطبق على تكرار أي وحدة أخرى على المستوى النطقي أو الصرفي فإنها سرعان ما تلامست مع مجال الدلالة Semantics بطريقة مباشرة ، ويقدر ما كانت تتطابق عناصر التعبير ، ويتعاضد دور المعنى باعتباره الملح المميز ، كانت صلة البنية بالمصنوع تغدو أكثر وضوحا ومباشرة .

إن وقع القافية في نفسية المتلقي يرتبط مباشرة بحفظها من المباشرة أو عدم التوقع ، وهذا يعني أنها ذات طابع دلالي أكثر مما هي ذات طابع نطقي أو صوتي وليس من الصعب الاقتناع

بهذه الحقيقة إذاً فإننا ما بين القوافي التي تعتمد على التكرار لفظاً ومعنى والقوافي التي تشترك لفظاً وتختلف معنى ، ففى كلتا الحالتين نرى التطابق الصوتى والإيقاعى واحداً ، غير أن اختلاف المعانى ، بل والنباتات ما بينها ، فى حالة المشترك اللفضى ، يجعل القافية تبدو أكثر لحنى ، أما فى حالة تكرار القوافي لفظاً ومعنى فإنها تترك فى النفس انطباعاً ضعيفاً ، بل لا يكاد يعترف بها قوافي على الإطلاق .

مرة أخرى نعود إلى تلك الفكرة ، فكرة أن التكرار يعنى - كذلك - الاختلاف ، أن المطابقة على مستوى ما تشير إلى عدم المطابقة على مستوى آخر ، وهكذا تكون القافية ، من نسة ، تجلياً لواحد من أكثر مستويات البنية الشعرية تناقضاً وجدلاً ، فهى - من ناحية - تنهض بتلك الوظيفة التي كان ينهض بها التوازي الدلالي فى الشعر الشعبى غير المقفى ، بحكم أنها تسلك القصيدة فى ثنائيات أو أزواج من الأبيات ، موجهة إيانا - فى ذلك الوقت - إلى استقبال هذه الثنائيات لا باعتبارها توحداً بين قولين كل منهما مستقل عن الآخر ، بل باعتبار كل منها تتضمن طريقتين اثنتين لقول نفس الشيء ، ثم هى - أى القافية - تقوم على المستوى اللغوى - الاشتقاقى بنفس الصنيع الذى يقوم به تجنيس صدور الأبيات anaphora على المستوى التركيبى .

ومن القافية بالذات يبدأ - أيضاً - ما يدعى بنية المضمون ، تلك التي تمثل الملمح الفارق بالنسبة إلى الشعر . ومن هذا المنطلق فإن قاعدة التقفية يمكن أن نلاحظ على مستويات بنائية أكثر علواً . ويسكن القول - من نسة - إن القافية تنتمى ، وبدرجة متساوية ، إلى أنظمة مختلفة ، منها ما هو إيقاعى ، ومنها ما هو صوتى ، ومنها ما هو دلالي ، وما ضالة الدراسات التي عكفت على القافية إذاً قورنت بالدراسات التي عكفت على غيرها من المقولات الشعرية ، إلا نابعة ، وإلى حد كبير ، عن صعوبة وتعدد طبيعتها .

إن قضية العلاقة بين القافية وبقية مستويات المركب النصي لم تطرح على إطلاقها حتى الآن ، على الرغم من تلك الحقيقة التي تتضح من خلال شعر القرنين التاسع عشر والعشرين على سبيل التمثيل ، حقيقة أن احتراز القيود المفروضة على النظام الإيقاعى « يعوض » دائماً بزيادة القيود المفروضة على مفهروم ما يسمى بالقافية الجيدة ، فكلمة تنامى ميل البنية الإيقاعية إلى محاكاة الكلام غير الشعري أصبح دور القافية فى العمل الشعري أكثر وضوحاً .

وعلى العكس من ذلك ، كلما ضعفت خاصية « المحاز » فى العمل ، واكب ذلك - تقريبا - تقلص الدور البنائى للقافية ، ومن ثم فإن ما يسمى بالشعر الأبيض ( أو الشعر المطلق من القافية ) يحنأشى الأساليب المجازية كقاعدة عامة ، وأوضح البراهين على ذلك شعر بوشكين الذى نظمه فى الثلاثينيات من القرن الماضى<sup>(٥)</sup> .

إن المطابقة بين التكوينات الصوتية فى القوافي تتبادلها تلك الحقيقة ، وهى أن كلمات القوافي قد لا تكون لها خارج نطاق النص المائل علاقة فيما بينها ، ومن هذه المقابلة أو المواجهة تولد تأثيرات معنوية غير متوقعة ، بل إنه كلما قلت نقاط التلاقى بين المجالات الدلالية

والأسلوبية والعاطفية لمعاني الكلمات ، كلما كان التماس بين هذه الكلمات عبر القوافي أكثر إثارة لعدم التوقع ، من ثم يصبح المستوى البياني الذي يتم على صعيده هذا التماس أكثر قيمة في معيار النص الأدبي ، الأمر الذي يسمح له في النهاية بأن يوحد بين ألفاظ القوافي جميعا في كل لا يتجزأ . لنقرأ هذه المقطوعة :

Daje

Merin sivy

jelaet

Jesn iziashnoi

U Krasivoi

Vertit

igrivo

Khvostom igrivoi

vertit vseгда

no Osoba pilko

esli

navstrecho

Osoba - Kobilka

حتى

الحصان الرمادي

يتسنى

الحياة أنيقة

وجسيمة

إنه يلعب بالذيل والعرف

يلعب على الدوام

ولكنه ينتهب شوقا على وجه الخصوص

حينما

يخطو إلى لقاء

الفرس بخاصة

( ف . ماياكوفسكي )

فالقرب بين القافية الثانية Sivy والقافية الخامسة Kra-sivoi سرعان ما يطرح خاصية التناقض الدلالي الأساسي الكامن في كل القصيدة ؛ ذلك أن فقدان الموازنة بين هذه الكلمات أسلوبيا ومعنى طبقا للاستناد من استخداماتها الأدبية واللغوية يفضي بنا إلى افتراض أن كلمة Krasivoi



لحظي في النص المائل بمعنى خاص يماثل ذلك الذي تشف عنه كلمة Sivy ( وهي جزء أساسي في المدمك التعبيري , merin sivy أي الحصان الرمادي ، ومعناه محدد تماما ) . ثم إن عدم اعتمادنا لهذا المعنى الثاني ، والمقاومة العنيدة من قبل كل مذخورنا من التجارب الثقافية واللغوية ، بل هذا يحدد ما تحظى به البنية الدلالية للنص من خواص المفاجأة والتأثير ، ونفس الشيء يقال عن بقية قوافي هذه القصيدة ، من نمط "Frachey" "Frachey".

أما القافيتان "asobo pilko" - "asoba - Kobilka" فإنهما تخلقان وضعا أكثر تعقيدا من كل ما تقدم ، فالتضاد الأسلوبي بين لفظة « pilko الشوق » ذات الطابع الرومانتيكي ، ولفظة « Kobilka القرس » ذات الطابع الدارج ، يتكامل بالتعارض القائم بين تكوينات صوتية متشابهة نطقا ( إذ تتطابق asobo و osobo في النطق ) ومختلفة من حيث الوظائف الجراماتيكية ، وبالنسبة للقارئ المعنى يقضيا اللغة والشعر سرعان ما يتكشف له في هذا المقام اعتبار آخر مؤثر ، ألا وهو التناقض بين الرسم الكتابي والنطق الصوتي ، ولا ينبغي أن ننسى بهذه المناسبة احتفاء المستقبلين الشديد بالرسم الكتابي للنص . كذلك تتكشف القافيتان Igrivo - grivoi « عن منظور دلالي آخر ، ففي الجزء المستشهد به من النص نرى مجموعتين متقابلتين من الكلمات : كلمات تنتمي إلى العام البشري ، وأخرى تتعلق بعالم الخيل ، ويتوازي تحول الدلالة الغفل أو المباشرة إلى دلالة شعرية أو نسبية مع تحول الدلالة « الخيلية » الحيوانية إلى دلالة إنسانية ( يتحقق هذا التحول بالطريقة الآتية ، وهي أن كلمات كل مجموعة تتحول دلاليا إلى مجال المجموعة الأخرى ، ومن ثم فإن كل فلذة كلامية تنتقل إلى حيز إحداث الدلالة ، باعتبار أن كل مجال التعبير الشعري هو مجال دال ) .

## الهوامش

- (١) ف . جيرمونسكى : الثقافة ، تاريخها ونظريتها - براج سنة ١٩٣٢ - ص ٩  
ولهذا الاقتباس صيغة مبكرة فى كتابه المنشور سنة ١٩٢٢ تحت عنوان : « شعر ألكسندر بلوك » ، حيث كتب : « إنا نسمى بالثقافة كل تكرار صوتى يأتى فى نهاية المجاميع الإيقاعية المتناظرة » - الكتاب المذكور ص ٩١ .
- (٢) الباروكية أسلوب فى التعبير الفنى ساد فى القرن السابع عشر بخاصة ، ويتميز على الجمالة بدقة الزخرفة والغرابة والاصطناع ( المترجم ) .
- (٣) انظر : ي . م . لوتمان : ملاحظات حول قضية الباروك فى الأدب الروسى - سنة ١٩٦٨ - ص ٢١ .
- (٤) النص فى الأصل مكتوب بالأبجدية الروسية ، وفضلنا هنا الإبقاء على صيغته النطقية مع كتابته برسم الأبجدية الإنجليزية ، مراعاة لظروف الطباعة ( المترجم ) .
- (٥) ما قلناه لا ينطبق على الشعر الحر الذى يخضع بعامته لقواعد أخرى لم تدرس بعد بما فيه الكفاية .

## التكرار على المستوى الصوتي Phonetic

لنلاحظ من قديم أن التكرار الصوتي في الشعر يخضع لقوانين تختلف إلى حد ما عن تلك التي يخضع لها الكلام غير الفني ، فإذا كان الكلام العادي ينظر إليه باعتباره كلاما غير منتظم ، بمعنى أنه لا يؤخذ في الحسبان تميز بنائه بوضع لغوي خاص ، فإن اللغة الشعرية تتجلى كلغة قد رتبت على نحو خاص ، بما في ذلك المستوى الصوتي .

وفي أكثر الحالات انتشارا ( وإن كان الأخرى أن نقول أكثرها وضوحا لدى الملاحظة ، نحكم أوليتها ) فإن انتقاء الكلمات يتم بحيث تتردد أصوات معينة بصورة أكثر أو أقل مما هو معتاد في عرف اللغة ، وهو العرف الذي قد يكون من الصعب صياغته ، ولكنه - مع ذلك ، وبالقطرة - في متناول كل من يمتلك ناصية اللغة . وهذا العرف يتحقق بصفة خاصة فيما يمكن أن يدعى بالتناقضية ؛ فما دنا لا نلاحظ هذا أو ذاك من جوانب اللغة في نص ما فإن بوسعنا أن نتق بأن معارزه يتفق وقواعد المؤلف من الاستعمال اللغوي ، أما التكتيف المتعدد في استعمال هذا أو ذاك من العناصر اللغوية ، فإنه يجعل من ذلك العنصر محلا للملاحظة ، كما يجعل منه عنصرا نشطا من الوجهة البنائية ، وبالمثل فإن التردد الأقل لعنصر ما أو مجموعة عناصر يمكن أن يكون طريقة من طرق التميز .

غير أنه ، وبحكم كون المعدل اللغوي يتيح - وعلى كل المستويات - مسافة معينة - وأحيانا مسافة لا بأس بها - بين الحد الأدنى والحد الأعلى لما هو مسموح به ، وكذلك نظرا للأحجام الصغيرة التي تستوعب بها النصوص الأدبية ؛ الأمر الذي يترتب عليه إمكان أن يكون غياب هذا العنصر أو ذاك شيئا يحدث بسحضر المصادفة - لكل هذه الاعتبارات فإن « عدم الاستخدام » الذي يشكل خاصية بنائية يتم في أحوال كثيرة بطريقة مغايرة ؛ إذ يسبقه في العادة تردد صحيح ومنتظم وبعادل مرتفع لعنصر ما ، مما يخلق نوعا من قوة الدفع الإيقاعية ، وحينئذ وفي نفس الموضع الذي كنا نتوقع فيه ظهور ذلك العنصر نراه غائبا ، الأمر الذي يخلق انطبعا « بالانحراف » أو « الإخلال » ؛ ويعطى الإحساس بأحد الأدنى من « اللانظام » ؛ الإحساس بالبساطة ، وبطبيعية النص .

وفيما عدا كثرة تكرار مجتمعات بعينها من الأصوات أو الفونيمات ، فإن من المهم أن نلاحظ تكرار مواقعها ، كأن تكون في بداية الكلام أو البيت الشعري ، أو أن تكون في العناصر المتصرفة ، أو المنبورة ، أو أن تكون متمثلة في تكرار مجموعات صوتية كل منها بالنسبة إلى الأخرى ؛ وهكذا .

ويحظى التكرار الصوتي في الشعر بوظيفة فنية محددة ، ذلك أن الأصوات اللغوية تساق إلى القارئ في شكل وحدات نظمية ، أما الترتيب الذي يفترض وجوده بالنسبة إلى هذه

الأصوات فبنتقل إلى الكلمات التي تبدو وقد تكونت على نحو ما ، وإذا كانت العلاقات الطبيعية هي التي تقوم بتنظيم اللغة ، فإنه ينضاف إلى هذه العلاقات « نظام من نوع فوقى » يصل بين الكلمات بما لا صلة بينه بحسب اللغة ، ويصهرها في مجموعات جديدة دالة ؛ وبهذه الصورة فإن التنظيم الفونولوجي للنص لا يخلو من مغزى مباشر وذى دلالة .

ويمكن أن نسير في نطاق منظومة التكرارات الصوتية بين نزعتين ملحوظتين : إحداهما تسهيل إلى إقامة نوع من الاطراد وأنوماتيكية البنية ، والأخرى تنحرف إلى الانحراف بها أو عنها . ولتورد على ذلك هذا المثال من قصيدة « اللال » للشاعرة م . تسفيتايفا :

Persefona, zernom zagloblennaya  
برسيفون صريعة الثمرة  
gob oporstfoyoshi bagrets  
الشفاه قرمز مضموم  
i resnitsi tfoi - zozopriuami  
أهدابك منكسرة  
zvezdi zolotoi zobets  
والنجوم من ذهبى

فهذا النص يتضمن فى داخله بعض المتواليات الكلامية التي تبدو منطقية تماما من وجهة نظر القوانين اللغوية العادية ، وذلك من أمثال : « برسيفون صريعة الثمرة » ، « أهدابك - منكسرة » . غير أننا نصادف بجوار هذه المتواليات العادية متواليات أخرى تخلق بعض الإحساس بالغرابة ، من مثل إلحاق البيت الثانى بالبيت الأول ، والبيت الرابع بالبيت الثالث ، وغرابة هذا الإلحاق تجلو نفسها فى صور مختلفة : فبين البيت الأول والبيت الثانى يتبنى أن تتواجد علاقة ما ( كعلاقات التقابل أو المقارنة أو السببية ) ، ولكن المفارقة أن هذه العلاقة لا تعبر عن نفسها تركيبيا أو سياقيا ، أما البيتان الثانى والثالث ، والبيتان الثالث والرابع ، فمرتبطان تركيبيا ، ولكن هذا الارتباط يتعارض تماما مع مضمون العبارة الشعرية . وهكذا ، فليس من الصعب الاقتناع بأنه حيثما كانت العلاقات العادية غير تامة أو غير مبررة فإنه يزداد الاتكاء بخاصة على العلاقات الفونولوجية ، أو الصوتية ، وفى مقابل ذلك ، فإنه كلما كان التنظيم التركيبى والصرفى واضحا عبر جزئيات النص ، ضعف الاتكاء على التنظيم الصوتى .

ولنتأمل الصلات الصوتية الأساسية فى المقطع الذى أوردناه من قصيدة تسفيتايفا ، ففي أول بيت نلاحظ إحدى هذه الصلات بمثابة فى تجنيس أوائل الكلمات zernom zagloblennaya ، ومقارنة هاتين الكلمتين ، بالإضافة إلى علاقتهما بأسطورة « برسيفون » ، كل ذلك ينعش المعنى الأسطورى فى لفظة zerno أو « بذرة » ، هذا المعنى المتمثل فى « أن التهام الثمرة ( رمز الحب ) = سبب الموت » ، بيد أن هذه الرابطة بين لفظة « البذرة » والرمزية الجنسية لا تتجلى بكامل وضوحها إلا من خلال الوشائج الفونولوجية التى تصل ما بين البيت الأول والبيت الثانى .

و (١٨) تان الشجائس بين بدايتي الكلمتين بالصوت "z" ينهض بمهمة التوحيد بينهما فإن رابعة الأصوات الصوتية المثلثة في أصوات "gob" تصل ما بين نهاية البيت الأول وبداية البيت الثاني ، كما تصل ما بين دلالة الموت ومعنى الشفاه ، وبالإضافة إلى ذلك فإن وحدات البيت الثاني ترتبط فيما بينها ارتباطاً صوتياً وثيقاً ، لأن كلمة "oporstfoyoshi" تكرر صوت اللين الموجود في أول كلمة في البيت (ob-op) ، على حين تنهض لفظة "bagrets" بتكرار الأصوات اللينة (gb-bg) .

ونتيجة لهذا يتكون كل دلالي معين ، تندرج تحته كل مجالات المعاني التي تطرحها الكليات اللغوية . وكل هذه السلسلة من المعاني على صفة « بيرسيفون » التي تقوم - في المقتطف الذي أوردها - مقام ضمير المتكلم في بنية مقاطع القصيدة ، أما ضمير المخاطب المقابل له ( والذي - الملك البيتين الثالث والرابع ) فإنه يحظى كذلك بامتداداته الفونولوجية الخاصة ، ففي كلمات مثل : "zobets, zolotoi, zvezdi, zazobriani" نرى كيف أن الإيقاع الصوتي في : "Z-zob" ، "zv-zel, zll, zob" قد أسهم في خلق قائمة من الصلات المشتركة ، الناتجة من تلاقي المعاني المعجمية لهذه المركبات الصوتية ، وهو التلاقي الذي يعزى محتواه الدلالي - بدوره - إلى لفظة « الأهداب » التي تصدر البيت الثالث . وهكذا فإن هاتين السلسلتين من التداخيات الصوتية هاتين التناقض القائم بين أسلوب الخطاب الشعري : أنا ، أنت ، بمثل ما أنهما ينسجان ويتقابلان مع الترابط الصوتي ممثلاً في :

"Zagloblennaya - Zazobriani"

"Bagrets - Zobets" . . . . .

وبهذه الصورة ، فإن البنية الصوتية للنص تشكل مستوى من العلاقات الفوقية بحيث يعكس من الطابع الذي تتميز به البنية الدلالية .

وتممة فكرة شائعة عن أن البنية الصوتية للنص عبارة عن بنية مكونة من عدد من الأصوات اختبرت خصيصاً من قبل الشاعر ، على أن تفهم الأصوات في تلك الحالة باعتبارها وحدات من تكوين طبيعي معين .

وانطلاقاً من هذا التصور يقولون إنه عند دراسة بنية صوتية ما ، فإنه ينبغي توجيه الاهتمام إلى الكتابة الصوتية لا إلى الرسم الخطي المؤلف ، ومع ذلك فإن المسألة ربما كانت أكثر تعقيداً من هذا ، لأن البنية إنما تبني طبقاً لمستويات عدة : ففي بعض الأحوال يقتضى الأمر تنظيم الرموز التبادلية للفونيمات الصوتية ، ويلاحظ هذا بخاصة في تلك اللغات التي يتوقف فيها نطق الهميم على موقعه من الكلمة<sup>(١)</sup> ، كما هو الحال في اللغة الروسية المعاصرة ، وفي أحيان أخرى يدعى الأمر تنظيم الفونيمات ذاتها ، وطوراً ثالثاً تندرج في البنية حتى الأنساق الصرفية أو المورفولوجية ، ومن ثم فإن حرف جر مثل "s" ينطق مجهوراً في مواقع معينة ، غير أنه - بسبب عمومية الوظيفة المورفولوجية قد يتماثل مع النطق الهموس لهذا الحرف . لنقرأ هذا المقتطف من قصيدة « المتضد » لتسغيتايفا :

ومعناه : أنتِ مع تجشواتك ، وأنا مع كئيبى  
أنتِ مع زيتوناتك ، وأنا مع قوفى

فسوف نجد أن حرف الـ "S" هنا ينطق نارة « كالمسين » : وتارة « كالزاي » ، غير أن وحدة الانتماء المورفولوجى والكتابى تدفع بانتباهنا دفعا إلى الوحدة الأكيدة لهذا العنصر فى تكراراته عبر النص ، وفى هذه الحالة فإن الاهتمام بشكل الكتابة الشعرية يعطى أكثر مما تعطيه الكتابة الصوتية .

وفى الكلام العادى نلاحظ أن العلاقة بين مستويات الرموز التمايزية ( التبادلية ) للوحدات الصوتية ، والكتابية ، والصرفية ، تتم على نحو تلقائى ، ونكتفى نحن باستقبال كل هذه الجوانب دفعة واحدة . أما فى الشعر : فإن بعض هذه المستويات قد ينتظم بطريقة تكاملية ، عن حين لا يكون بعضها الآخر كذلك ، ومن ثم فإن العلاقة بين هذه المستويات هى علاقة حرة تسمح بجعل نفس نظام هذه العلاقة أمرا ذا مغزى ، وذا قيمة . واعتمادا على أنه فى إطار هذا المركب يوجد ما هو منتظم إلى حد كبير ، فإن من المفيد الالتجاء إلى تحليل الكتابة الصوتية Transcript والتي تسجل النطق الواقعى ، وكذا تحليل الكتابة الخطية والمعطيات الصرفية .

ومما سبق يمكن أن نستخلص عددا من النتائج ، وأكثر هذه النتائج أهمية أن ما يدعى بموسيقية الشعر ليس ظاهرة صوتية بطبيعته ، ومن ثم فإن إقامة نوع من التناقض بين الشكل الموسيقى والمضمون الشعرى هو - على أحسن الفروض ، وببساطة - غير دقيق ، فموسيقية الشعر تتولد من خلال ذلك التوتر الذى ينشأ حين نرى نفس الفونيمات الصوتية المتناغمة تحمل أثقالا بنائية متميزة ، ويقدر ما يتعاضد حفظ الفونيمات المتطابقة صوتيا من التنوع الدلالى والقاعدى والانشادى ، ثم يقدر ما يتضايف ما ملحظه من القطيعة بين التكرار أو الوحدة على المستوى الصوتى ، والتنوع أو التمايز على المستويات الأخرى ، تتنامى موسيقية النص الشعرى بالنسبة إلى الشلقى .

من هذا يتبين أن موسيقية النص الشعرى ليست خاصة مطلقة ، وليست خاصة طبيعية محضة ، فالمستمع الذى يدعه أن يتنبأ مقدما بنسق القوافى المحتملة لدى شاعر ما أو اتجاه شعرى ما ، قد لا يسكنه أن يكون فحرة واصحة عن الجانب الصوتى فى النص ، ولهذا صلة بما هو معروف فى تاريخ الشعر العالمى مما يدعى بظاهرة تقادم الكلمات ، هـ فالكلمات حين تدخل فى طور الاستعمال ، تلبى كما يلبى الثوب « ( هكذا يقول ماياكوفسكى ) . ومن قبل كذب بوشكين هو الآخر عن تقادم القوافى ، كما كتب عن ذلك من بعده آخرون ، وإن كان الجهاز الصوتى للغة لا يتغير بالسرعة المسكنة ، كما أن ما يبدو من القوافى « متقادما » فى إطار نسق ما ، وما يبدو من أساط البنية الصوتية مستبعدا بحكم دورانه وابتداله ، كل من هذا وذلك

14. يلتحم سباقات نصية ثقافية حديده ، ومن ثم يضحى غير متوقع ، ويغدو مهيبا لحصل الرسالة ، وهكذا فإن موسيقية الكلمات قد تسترد قفاءها رغم أن تلك الكلمات ذاتها قد لا تكون تعرضت للتغيير من حيث تكوينها الصوتى .

إن الفهم العميق لحقيقة أن الفونيم أو الوحدة الصوتية الأولى ليست ببساطة صوتا ذا طبيعة واهية معينة ، وإنما هو الصوت الذى يحظى فى لغة الفن بقيمة بنائية محددة ، وعلى عديد من المستويات - هذا الفهم يضئ بخاصة قضية المحاكاة الصوتية ؛ وعادة ما يتأكد فى هذا الصدد ، أنى القرابة بين الأصوات الشعرية والأصوات فى الحياة الواقعية ، وإن كان التشابه هنا لا يكاد يباد كثيرا عن التشابه بين أى موضوع واقعى وطريقة تجسيده ، فالصوت الطبيعى إنما يعاد «النه » بواسطة الفونيم ، نعى بواسطة الأصوات وقد انتظمت وأضحت ذات مغزى ؛ وما خاصية «الطبيعية» . «عدم التشبؤ» هنا إلا مذكرة إيانا بحالات التصويت الفطرى ؛ تلك الحالات التى تتل فى الأصوات غير اللغوية الصادرة عن الإنسان ، كصوت العطاس أو صوت السعال ، التى تتجسد فى فونيمات ( أو رموز كتابية إذا كنا بصدد الكتابة ) ، أى فى وحدات لغوية ، هى مثل هذه الحالات لا يكون تعامنا مع «إعادة خلق» بالمعنى الدقيق لهذا التعبير ، بل نحن إزاء ضرب من المصادفة مشروط بهذه الحالات الماثلة ، وإن بما له دلالة فى هذا المقام أن المحاكيات الصوتية التى تقند صياح الحيوانات المختلفة ليست متماثلة فى اللغات مع تنوعها ، لأن التطابق بين المحاكاة الصوتية وموضوعها لا يتحقق إلا فى إطار هذه اللغة أو تلك ، على الرغم من تميزه - سبيا - بدقة تصويرية أكبر من تلك التى تتوفر فى الكلمات العادية .

وفى صلة بهذا تحظى قضية «اللغة الغامضة» بتكليف آخر ، والتصوير الشائع عن «الغموض» باعتباره مرادفا «لعدم الدلالة» هو تصور غير دقيق ، لأن مقولة «اللغة عديمة الدلالة» ؛ أى اللغة فاقدة المعنى ، مقولة لا تخلو من تناقض على المستوى الاصطلاحي ، إذ إن مفهوم اللغة يعنى جهازا ( ميكانيزم ) لتوصيل المعانى ، كما أن ما تسمى «الكلمات الغامضة» تتكون من وحدات صوتية ( فونيمات ) ، وفى أحوال كثيرة من وحدات صرفية ( مورفيمات ) ، وجذور ، هى بدورها عناصر فى لغة ما ، فهى إذن كلمات ولكن بلا معانى قاموسية مسجلة ، وهى - بالذات - كلمات من حيث إنها تمتلك الخواص الشكلية للكلام وتندرج فى إطار ما يتوزع إليه من أقسام ، وبما أنها كلمات فإن من المفروض - بالتالى - أنها ذات دلالات ، إذ لا توجد كلمات بلا دلالة ؛ وإن كانت هذه الدلالات - لسبب ما - غير معلومة للمتلقى ، وأحيانا حتى للمؤلف نفسه ، على حد ما نقرؤه فى «يشجيني أو نيجين»<sup>(1)</sup> : «أحب هذه الكلمة حباً جمياً ، ولكننى لا أستطيع نقل ما تعنيه» ، وهكذا نرى أن ما يحدث أحيانا للمؤلف من عدم قدرته على تصنيف لفظه ما ، أو الترجمة عما تعنيه ، هو قريب - نوعيا - مما يدعى بالغموض .

أما أ . كروتشنيخ فحين يسوق مصطلح «الغموض» فإنه يفهم من هذا المصطلح كل

ما هو ذاتي ، متغير ، خاص ، من المعاني ، في مقابل ما هو مستقر وعام من معاني الألفاظ .  
ومثل هذا المفهوم يسوغه ويوضحه المنطلق الأدبي للرجل ، ومنطقه في الجدل حول اللغة  
الشعرية ، على الرغم من أنه مفهوم ، قد لا يكون له - حتى الآن - أي أساس من الناحية  
العلمية .

ولحقة طويلة قبل نشأة الاتجاه المستقبلي futurism ، وبعيدا عن أية صلة به ، كان يتفق أن  
نصادف في الأدب الشعبي ، أو في شعر الأطفال ، أو في تراث عدد من المدارس الأدبية  
استعمالا لكلمات غير مفهومة من قبل جمهوره القراء ، نقصد كلمات لا يتحقق معناها مطلقا  
إلا بوحى من المناسبة ، ولا يتحدد الأمن خلال السياق ، وعلى سبيل المثال «إنا قد نشك في  
أن جميع القراء يعرفون معنى اسم «أوتوميديون avtomedon» الوارد في «يفجيني أونيجين» .  
وإذن فالسياق هو الذي يحدد دلالة الكلمة غير المعروفة ، فحين يكون المقام مقام الحديث  
عن التلقى الحى للغة ، فإن أي سامع لا يلوذ في هذه الحالة بالقاموس ، بل إنه يحس بالمعنى ،  
أو يخمنه انطلاقا من الموقف أو السياق الدلالي العام ، وبما أن السياق في الشعر هو بنية شعرية  
قبل أي اعتبار ، فإن الكلمة غير المفهومة لا تبقى عديمة المعنى وإنما تتحول إلى ما يشبه النطفة  
في المعاني أو الدلالات البنائية ، والدلالة البنائية الرئيسية في هذه الحالة هي ما تطرحه علاقة  
الجدل بين كلمات النص والموضوع الذي تدل عليه :

بينما الصقالبه الريفيون

أمام النار الهادئة

يعالجون بمطارقهم الروسية

متجاتهم الخفيفة لأوربا

فإنهم يسبحون بحمد معلم

وأخاديد أرض وطنهم

( نفس المصدر في يفجيني أونيجين ) .

فالتأثير الكوميدي للتناقض بين شاعرية عبارة مثل « الصقالبه الريفيين » وما هو حى في  
واعية القراء من تجسيد واقعي للحدادين القرويين يمثل بذاته مفتاحا لكل المقتطف الذي  
أوردناه (٣) .

وبهذه الصورة ينشأ التوتر بين القرب الشديد والتغريب الشديد ، بين ثرية الموضوع  
الشعري - أي في مادته الغفل - وشاعرية الكلمات التي تعبر عنه وعدم عاديته ، وليس يغض  
من هذا أن لا يدرك القارئ معنى اسم مثل ، أوتوميديون ، إذ بهذا وحده يتأكد معنى « التغريب »  
أو البعد عن الابتذال ، فالكلمة التي قد تكون غير مفهومة بالنسبة لنا تتضمن عنصر الغرابة ،  
وتلقى باعتبارها لفظة غير عادية ، لفظة مستكنة ، ولهذا بالذات فإنها ليست عديمة المعنى ،  
بل هي - بالأحرى - ذات معنى خاص ، ومن ثم نرى المترجمين في غير قليل من الحالات



يحتفظون بشئ هذه الألفاظ ، كما يحتفظون بألفاظ المحاكاة الصوتية ، دون ترجمة ، على الرغم من أن فض مغاليتها ، وترجمتها ، قد لا تكون متعذرة .

إن متلقى الشعر يستقبل الكلمات غير المفهومة باعتبارها شاهدا على الصدق في محاكاة هراية الواقع ، إذ إنها تعكس صيغة الغرابة في الحياة : إليك هذا النص الذي كتب في الأصل باللغة اليابانية ، ولكنه تضمن كلمات غير يابانية ، فحين ترجم إلى الروسية أصبحت هذه الكلمات كما لو كانت يابانية وبالتالي « غريبة » :

« انتظرتني عند الجسر

باكارا - فونجارو - عند الجسر

سألها في رجاء : قولى .. هلى تنتظرتنى ؟ ،

« آه .. إننى لم أصطحب معى مظلة

تأمل .. إنها على وشك أن تمطر

باكارا - باكارا - فونجارو

باكارا - باكارا - فونجارو . (٤) .»

ويمكن أن تعزى إلى الكلمة غير المعروفة في النص معاني أخرى تتحدد في ضوء ناحيتين ، أولاهما البنية الشعرية للتصيدة المعنية ، والأخرى الوظائف التي تسبغ على ما ليس مفهوما في نظام ما من أنظمة ثقافة ما ، وقد يكون المعنى المعزوف في هذه الحالة « رفيعا » ، « جليلا » ، « صوابا » : كما قد يكون « بغيضا » ، « مؤذيا » ، « غير ضرورى » ، « شائنا » الخ .. لكأنا حين نحاول تحديد معنى كلمة غير مفهومة نتبع نفس النسق الذى نتبعه حين سمعنا كلاما بلغة أجنبية لا نفهمها : فحين إذ نترجم أصوات وكلمات هذه اللغة الأجنبية نخلع عليها - فى ذات الوقت - تلك الدلالات المعهودة فى لغتنا .

وقد كنا بهذا جميعه نحدد طبيعة « التكرار » فى البنية الفنية ، ومنه رأينا أن كل حالات التكرار تقول إلى خاصيتى التطابق أو التقابل مع بقية عناصر مستوى ما من مستويات البنية الشعرية . ومن هذا ينضح أن عناصر البنية الشعرية تنتج زوجا من التناقضات التى تتميز بها بنية ما بالذات ، على حين قد لا تتميز بها مادة تلك البنية ( مادة الأدب فى تلك الحالة هى اللغة ) ، لأن الطبيعة البنائية لهذه المادة إنما تؤخذ بعين الاعتبار على مستويات معينة ، أما على المستويات الأكثر تجريدا فإنها - على وجه العموم - لا توضع فى الحسبان ، ويكفى أن نمثل لهذا بنية « الرومانتيكية فى الفن » : فهى ضرورية لكل الأجناس الفنية ، كما أن جدواها كنموذج ليست موضع جدل ، ومع ذلك فإنها تقنعنا بأن اللغة باعتبارها مادة الأدب لا تلعب على هذا المستوى من التجريد أى دور .

وثنائيات التناقض - التطابق والتقابل -- إذ تحقق ضربا من التنوع البنائى ، تؤلف فى ذات الوقت وحدات مركبة كبرى تقوم بدورها بتشكيل ثنائية من التناقضات ، وتلك تؤلف هى

الأخرى طبقة ثانية من الوحدات المركبة وهكذا . ومع ذلك فإن من الأهمية بمكان أن نؤكد أن سلم المستويات في بنية اللغة يتشكل على نحو يحدث فيه الحركة في اتجاه واحد صاعد من أبسط العناصر - النوليم - إلى أكثرها تعقيدا ، أما سلم المستويات في بنية العمل الشعري فيبنى بصورة مختلفة ، إذ يتكون هذا السلم من اتحاد أكبر وأدق الأنظمة المنطلقة من منسوب معين متجهة إلى أعلى وأسفل في آن معا ، فإذا أردنا تحديدا لهذا المنسوب فليس أقرب من مستوى الكلمة الذي يشكل القاعدة الدلالية في كل النظام ، فمن فوق هذا المستوى تتدرج مستويات العناصر الأكثر كبرا من الكلمة ، ومن تحته تتوزع العناصر المكونة للكلمة ذاتها .

إن الوحدات الدلالية<sup>(٥٦)</sup> ، كما حاولنا إيضاحه ، تخلق ما يسمى بالمستوى المعجمي ، أما بقية الأنساق فأشد تعقيدا ، وهي تظهر كل هذه الوحدات الدلالية في ثنائيات ذاتية لا يتسنى وجودها خارج البنية الفنية الماثلة ، الأمر الذي يشكل قاعدة صالحة لإبراز وتعيين رموز وعناصر المستوى الدلالي ، والتي تكون بدورها الخاصة المميزة لتلك البنية بالذات ، وهي الخاصة التي تحدث عنها « ل . تولستوى » تحت ما يسمى « بتسلسل الأفكار » .

## الهوامش

- (١) انتقلت قواعد نطق الروسية المعاصرة إلى الشعر في العشرينات من القرن التاسع عشر ، أما في شعر القرن الثامن عشر فإن توقف نطق الفونيمات الصائتة على مواقعها كان أمراً مغلوباً ولم يكن غالباً .
- (٢) أحد الأعمال المشهورة للشاعر الروسي الكبير ألكسندر بوشكين ( المترجم ) .
- (٣) لم يهتم النثر الكلاسيكي ، كما لم يعن الأسلوب البياني لكارامزين ومدرسته ، بمثل هذه العلاقة بين العبارة والموضوع ، بل كان موطن العناية هو مدى التطابق بين العبارة والصورة اللفظية التي تعتبر مضموناً لها ، بغض النظر عن الوجود الواقعي للظاهرة .
- (٤) النص في الأصل للشاعر الياباني : تيكا ماتسو موندزايمون : من قصيدة بعنوان : النحر المحيين في جزيرة الشراك السماوية ، وترجمتها إلى الروسية ق . ماركوفا . وقد ترجمنا المنطوق إلى اللغة العربية محفظين بنفس النطق الياباني للكلمات التي وردت في الأصل الياباني مستغلة الدلالة ، وهي كلمات : باكارا - فونجارو ، إشارة إلى غرابتها بالنسبة إلى بقية النص ، ويبدو أن عملية التغريب هذه كانت مقصودة منذ البداية من قبل الشاعر الياباني . حيث حرص على تكرار هذه الكلمات بما يخلق نوعاً من التقابل بينها وبين سائر النص .
- (٥) يقصد الكلمات ، كما سبقت الإشارة ( المترجم ) .

## الشكل الكتابي للشعر

يكن الفرق - جزئيا - بين النص الشعري والنص غير الشعري في أن مقدار المستويات البنائية وعناصرها المؤثرة في اللغة العادية معروف مقدما ومحكوم سلفا بالنسبة إلى من يتحدث تلك اللغة ، أما في النص الشعري فإن على المتلقي سامعا أو قارئا أن يقوم - فوق ذلك - بتحديد أية إضامة من الأنظمة الشفرية ( الكودية ) تلك التي تضبط حركة النص المطروح أمامه .

من ثم فإن أي نظام يقن للشعر لابد أن يتلقى في الأساس باعتباره قيمة ذات مغزى ، ولكي يتحقق هذا ينبغي - أولا - أن يكون هذا النظام منضبطا إلى درجة ملحوظة ، حتى يتميز به الشعر مما ليس متسقا من الظواهر النصية ، كما ينبغي - ثانيا - أن ينصدع هذا النظام بصورة مقننة ومحددة ، حتى يتوفر من إمكانات الصدع ما يمنح العمل الشعري تنوعا واثراء في الإمكانيات الإخبارية في إطار هذا النمط أو ذاك من أنماط البنية .

وتنظيم الشكل الكتابي للشعر يعتبر من أهم تجليات هذه الخاصية من خواص النص الشعري ، ذلك أن تنظيم الكتابة الشعرية يتيح إمكانية رصد عدد من قوانين العلاقة بين البنية الشعرية والبنية اللغوية العامة ، ففي أية لغة طبيعية لا تمثل البنية الكتابية - نعتي الشكل الخطي - أسلوبا ، كما لا تمثل نظاما تعبيريا خاصا ، بل هي تطرح نفسها فقط باعتبارها تسجيلا تحريريا للصورة الشفرية للغة .

أما بالنسبة للنص الشعري ، فباعتبار أنه ينهض عموما على أقصى حد من التنظيم فإنه يعنى كذلك بقرينة الحال ممثلة في دقة الترتيب الكتابي للنص ، الأمر الذي يتجلى أولا وقبل كل شيء في اقتران السطر الكتابي بالبيت الشعري ، وهو اقتران وظيفي في حقيقة الأمر ، ويحظى بقيمة كبيرة إلى درجة أنه عند أقصى حد من التعتميم التعبيري للوسائل البنائية ، وإفضائها إلى ما يدعى بـ « سالب - طريقة »<sup>(١)</sup> ينقى التوزيع الكتابي للشعر إلى أسطر باعتباره المعلم الوحيد من معالم انتماء النص إلى حقل الشعر .

ولعل بما تجدر ملاحظته في هذا المقام أنه في فترة نشوء الشعر الروسي المكتوب : كانت الحاجة إلى توظيف التشكيل الخطي للشعر أكثر شدة وصرامة مما أصبحت عليه فيما بعد ، أما في شعر عصر الباروك ، فإنه وقد تحرر من اقترانه الإخباري بالموسيقى ، غدا أكثر وأوثق اتصالا بفن الرسم ، إلى حد أنه أضحي يتلقى كما لو كان ضربا من ضروب الفن التشكيلي ، ثم مع التطور التلقائي لوحظ كقاعدة نصية ، أن التعويل على المعالم اللغوية أصبح يشكل الملمح المميز للشعر ، ومع ذلك لم نعدم في شعر شاعر مثل سيميون بانوتسكي طائفة من النماذج يقوم فيها المضمون بتحديد طبيعة الرسم الكتابي للنص<sup>(٢)</sup> .

وفي القرن الثامن عشر كان الشعر يقتضى ضروريا شتى من وسائل التمييز الطباعي التي اقتصت بها الشعر ، والتي كان استخدامها في النثر يخلق إحساسا بالأناقة المسرفة ، كتأشير الصفحات ، وبداية النصوص وإنهائها برسوم مصغرة وهكذا . وأصبح النص الشعري مخطوطا أو مطبوعا يقترن اقترانا عضويا بالرسوم التوضيحية ، في الوقت الذي كانت فيه الرواية ، مثلا ، لا تحتل في أفضل الأحوال ، بأكثر من « لوحة » وحيدة على صفحة العنوان .

وعند نهايات القرن الثامن عشر يشتد في واعية جمهرة المثقفين ذلك الإحساس بالتقابل بين الشعر والنثر باعتبارهما جنسين من فن القول يختلفان فيما بينهما اختلافا وظيفيا ، ومن ثم تتضائل الحاجة إلى ما يدعم هذا الإحساس ، وإن بقيت - مع ذلك - أهمية معلم جوهرى ومتفرد من معالم الشعر ، نعى بذلك توزيعه خلال الأسطر الشعرية ، وفي هذا الإطار اكتشفت أساليب عديدة للكتابة داخل نطاق البنية الشعرية .

ف نجد كارمازين - على سبيل المثال - يستغل طائفة من أنماط الاستخدام الشعري لما يدعى بعلامات الترقيم ( كالفواصل الأفقية ، والتنقيط الثلاثي )<sup>(٣)</sup> ، أما جوكوفسكى فيستغل الأحرف المائلة بوصفها وسائل تنغيمية ، وفي نفس الحقبة يجرى استعمال عدد آخر من العناصر ذات القيمة في الخط الشعري .

وتعل ظاهرة ترقيم المقطوعات الشعرية في « يفجينى أو نيجين »<sup>(٤)</sup> من أبرز الأمثلة على كيفية استغلال طرائق الكتابة الشعرية كوسائل للتعبير الفنى ، سواء بتطبيق هذه الطرائق أو بالانحراف عنها ، وقد كان ترقيم المقطوعات الشعرية بما لهذا الترقيم من دلالة عديدة ظاهرة واردة في الشعر الأوربي لحقبة بوشكين ، ولأن الدلالة الرقمية تؤدي على الفور إلى ضرب من الانضباط الحاد ، فإن مجرد الخروج على هذا الانضباط يصبح أمرا غير متوقع وبدرجة ملحوظة ، وبالتالي يتيح إمكانية تعاضم الدلالة الاخبارية للنص .

وقد استغل بوشكين هذه الإمكانية عن سعة ، ففى بعض الأحيان كان يسقط المقطوعة ، مبقيا فقط على رقمها ، ولم يكن هذا مقصورا فقط على تلك الحالات التي يحذف فيها الشاعر نصا كان موجودا بالفعل ، بل كان يحدث - أيضا - من منطلقات فنية وفكرية وإبداعية ، حين يستخدم الرقم لكي يشير به إلى مقطوعة لم يكن لها على الإطلاق وجود .

وبنفس الأسلوب كان بوشكين على استعداد للتعامل مع ظاهرة ترقيم الأبواب أو الصفحات فى العمل الفنى ، فحين كتب الفصل الخاص برحيل « أونيجين » لم يكن بوسع أن يغفل عملية الترقيم ، لأنه بذلك يكون كمن يسجل على نفسه تهمة صريحة بإبداع نصوص غير مستوية الطريقتة ، الأمر الذي لم يكن الشاعر ليسمح به لنفسه فى هذه الفترة من ثلاثينيات القرن الماضى ؛ ولكنه مع ذلك ساعد المثقفى على أن يفهم بوضوح أن الرقم الحالى للفصل الأخير هو الرقم التاسع .

أما الخطورة الهامة في تطوير ما يتعلق بالجانب الكتابي في النص الشعري فتتحقق في القرن العشرين ، إذ تنشأ طرائق خاصة ومختلفة في الكتابة الشعرية على قاعدة ما كان قد ترسخ إبان القرن التاسع عشر من أصوليات الكتابة الشعرية ، ويمكن أن نعتبر « أندريه بيلي » رائدا في هذا المقام ، كما يمكن أن نتحدث عن الرسم الكتابي المميز للنص الشعري لدى ماياكوفسكي وخليبينكوف وتسنينايفا وسلفينسكي وكثيرين غيرهم من الشعراء ، ثم ، ومن نفس المنطلق ، نشق مرة أخرى أهمية الشكل الكتابي وقيمه المؤكدة في الشائيد الأدبية عند « باسترناك » . « باجريتسكي » ، « تفاردوفسكي » .

إن البنية الكتابية للشعر لم تدرس - تقريبا - بعد<sup>(٥)</sup> ، وكما لاحظت مبدئية يمكن في هذا الصدد تمييز نوعين من الكتابة : الكتابة الإعرابية - الإيقاعية ، وتدرج تحتها مساحات القراع وطريقة توزيع الأبيات الشعرية . والكتابة المعجسية ، أي الرسم الإملائي .

وإذا كان هذان الضربان من التعبير الكتابي يعتبران في مواقف معينة مجرد تشثيل كتابي لمستويات بنوية غير مكتوبة بطبيعتها ، فإن الكتابة الشعرية في غير قليل من الحالات تشكل مستوى بنائيا مستقلا بذاته : وإن كان مستوى لا يمكن استبداله أو الترجمة عنه بما عداه ، اللهم إلا به هو نفسه . وهكذا نرى - على سبيل المثال - قصيدة ماياكوفسكي المعنونة « ١٥٠,٠٠٠,٠٠٠ » لا تصور النص مكتوبا فحسب بل تقلد بالإضافة إلى ذلك المظهر الخارجي « لأفيشات » الإعلان في بداية النص ، ونفس هذا الدور ينهض به توظيف الطرق الفنية المتبعة في رصف الحروف الطباعية عند كتابة التحقيقات الصحفية داخل قصيدة غنائية كقصيدة « عن ذلك .. » ، ويحدث هذا بواسطة توزيع العناوين والمقاطع داخل تلك القصيدة . إن الطابع الصحفي في توزيع وتنسيق الخطوط يلعب في مثل تلك الحالة دورا لا يقل عن ذلك الذي ينهض به التيكم الصريح التابع من تلك الملاحظة الخطية :

عنوان

هَذَا

الموضوع<sup>(٦)</sup>

إن أشكال هذا المزج الجديد بين النص والكتابة لم تدرس بعد بما فيه الكفاية ، مع أنها استخدمت في اللوحات الشعرية الدعائية عند ماياكوفسكي ، وفي إبداعات فن المونتاج لريتيكوف ، وهذه وتلك مارست تأثيرا جوهريا على استخدام النص الكلامي في نظام المونتاج عند السينمائي الأشهر من . إيزنشتين ، ولا شك أن ثمة قضايا مشابهة يمكن أن تنشق - أيضا - عند دراسة المركب الناشئ من المزوجة بين النص الشعري والرسم في قصائد مثل تلك التي تصنع خصيصا للأطفال .

لقد حظيت القافية غير الدقيقة بمكانة وطيدة في شعر القرن التاسع عشر ، ونعت تأثيرها اكتشفنا أن القافية ظاهرة صوتية ، وليست ظاهرة كتابية ، وتزامن مع هذا الكشف تزايد

الاهتمام بالجانب الصوتي من المعرفة اللغوية واستقلال علم الأصوات باعتباره تخصصا علميا مهيئا ، والدفاعه بسرعة إلى الأمام ، إذ كان طالعه التجريبي المنسحب لمقتضيات القياس الصوتي لما ينسجم تماما مع الروح العامة للإيجابية العلية ، وفي ظلال هذا الوضع تكون ما يسمى « بالمدسة السعية » فى علم اللغة .

ثم كان المذهب الرمزي الذى احتفى فى الشعر « بالموسيقى قبل كل شىء » ، فكان احتفائه بهذا الجانب مما عزز انتصاره<sup>(٧)</sup> ، وأصبح من قبيل العموميات أن يقال إن الشعر « نص صائت » ، وإن الشعر يحول على « التلقى السعى » قبل أى اعتبار ، وهذه وتلك حقيقة قد تكون من الواضوح بحيث تبدو مراجعتها بالنسبة للكثيرين أمرا لا داعى له على الإطلاق .

اقتنعا - إذن - بأن الطبيعة الكلامية للشعر ذات ملمح لفظى لا ملمح صوتى محض ، وهذا يعنى أن لها صلة باختلاف الدلالة ، وما دام الأمر كذلك فإن من المستبعد أن يكون الشكل الكتابى ، وهو أحد مظاهر النص اللغوى ، محايدا فى موقفه من بنية هذا النص ، وإن كانت قيمة النظام الخطى فى ذلك النص أقل جوهرية - بالطبع - مما هى فى نظيره اللفظى ( أى الشعرى ) ، بحكم الدور الثانوى الذى يلعبه الشكل الكتابى فى اللغة ، ولكن هل يمكن مكران هذا الدور كلية لا ومع ذلك فكثيرا ما تلقى محاولات رصد النظام الخطى للتصيدة معارضة عنيفة من قبل التخصصيين الذين يحسبون البنية اللفظية وحدها هى الخاصية التى تعكس واقع التصيدة .

فمن منظور صوتيات لغة كالروسية - على سبيل المثال - ليس لصوت مثل "1-0" ( يو ) جهود مستقل بذاته ، بل هو حركة مختلصة من صوت "y" ( أو ) ، وعند احتساب الحركات فى هذا السطر أو ذاك ينبغى إلحاق الأول بالثانى ، بيد أن الحس الشعرى الذى تشكل لدى شاعر مثل « ليرمنتوف » تحت تأثير المنطوق والمقرء جميعا ، لا المنطوق وحده ، هذا الحس يدفع الشاعر - مثله فى هذا مثل كل إسان ذى ثقافة مكتوبة - إلى أن يقول :

يكاد يذهب عقله من تلك الايقاعات الثلاثية

ومن تلك القوافى الندية التى تشبه - مثلا - 1-0 .

فهذا الرمز بالنسبة له يحظى بشىة خاصة وواضحة ، ورغم أنه لا يعدو أن يكون رمزا لوحدة من أصغر الوحدات الكتابية ، فإن التباسه - فى وعى الشاعر - برمز "y" أمر غير وارد ، وحتى بغض النظر عن التمايز الخطى الواضح بينهما .

أكثر من هذا ، من الواضح أن المفارقة بين الرمزین "u" ، "b" فى لغد الأدب الروسى مع نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين هى مجرد مفارقة بحتية ، ومع ذلك يمكن البرهنة على أن المخلص بين هذين الرمزین قد يؤدي - فى عديد من الحالات - إلى تغيير منظر النص ، كما أن التسوية بينهما لا تصدر إلا عن وعى تاذه المعرفة ، أما فى التكر اللغوى للإنسان المتكثف فلا يستويان . ومما يؤكد ذلك إصدار الشاعر الكبير أسكندر بلوك على أن

الطبعة الأولى من أعماله الكاملة ، والتي بدأ إصدارها قبل إعادة تشكيل الصيغة الإملائية الجديدة سنة ١٩١٨ م ، تكمل طباعتها طبقاً للنظام الإملائي القديم ، وحين نَحْم نقل هذه الأعمال إلى الشكل الكتابي الجديد تغير النص بصورة كبيرة وغير متوقعة .

كل هذا الذي يتم في حيز الكتابة الشعرية حرى بأن يقنعنا بأن النص الشعري نص صوتي نعم ، ولكنه يسمح بأكبر قدر من التصرف في الكتابة والتحرير ، أما تحديث شكل هذه الكتابة ، فقد لا يكون تأثيره في النص ضرورياً أو نفعاً بالقدر الذي نتصوره ، وقد يجب أن نتوقف هنا بخاضة عند تلك الحالات التي يخط فيها الشعراء قصائدهم بطريقة غير عادية ، فمن المعلوم أن « فيازيسكى » كان يصر على تسجيل أخطائه الإملائية بحسبانها تعبيراً عن شخصيته في النص ؛ أما « بلوك » فكان يضع الـ "O" مكان الـ "ة" في بعض الكلمات ، وهما مثالان يمكن أن يضاف إليهما الكثير .

ويمكن القول في كل الأحوال ، إنه حينما اقتنعنا في الكتابة الشعرية ما يشير إلى تخطيط مسبق فإن بوسعنا الحديث عن قيمة فنية لتلك الكتابة ، على اعتبار أن كل ما يخطط في الشعر لا يكون كذلك إلا لكي يحمل قيمة ما . ولكن الخط على وجد العموم جزء من النظام العام للغة ، فهل نه بهذا الاعتبار دلالة ما ؟ يمكن القول ، وفي جميع الحالات : أنه عندما يتطابق النظامان الكتابي والنطقي في اللغة ، بحيث يتجلمان في وعى حامل اللغة نسقاً كاملاً وموحداً ، فإن الخط نادراً ما تكون له قيمة شعرية في ذاته ، أما حين تنهار العلاقة التلقائية بينهما بحيث يتجلى التناقض بين النظامين فقد يتضح ما كان كامناً من إمكانية إشباع الكتابة بالمعنى الشعري ، ومثلاً لا تكتمل الحياة الشفهية للنص الفني إلا بالإلقاء أو الإنشاد ؛ فإن بنية النص التحريري لابد أن تحظى بما يطابقها من علامات ، وهو الدور الذي تنهض به عملية الكتابة .



## المواضع

- (١) يقصد بـ : « سالب - طريقة » عدم قابلية الطريقة الفنية للإفصاح بذاتها عن دلالة مباشرة ، وصيرورة العبارة إلى حالة « سلب » - ( المترجم ) .
- (٢) وجد من شعر هذا الشاعر ما كتب على شكل نجمة ، أو على شكل قلب .  
انظر : سيمون بلوتسكى : الأعمال المختارة - م . ل . طبعة أكاديمية العلوم السوفيتية سنة ١٩٥٣ م ص ١٢٨ - ١٢٩ .
- (٣) الفاصلة الأفقية عبارة عن شرطة مثل : - ، أما التنقيط الثلاثى فهو عبارة عن استخدام ثلاث نقاط متتابعة ( المترجم )
- (٤) من أبرز أعمال بوشكين ، وقد استغل بوشكين فى هذا العمل ظاهرة ترقيم المقطوعات الشعرية التى كانت شائعة لعهدده فى كل فصائل الشعر الأوربى ( المترجم ) .
- (٥) منذ وقت غير بعيد نبه العلامة أ . جوفتيس إلى هذه القضية . انظر كتابه « حاجات الشعر » - ألما - آنا - سنة ١٩٦٨ .
- (٦) يشبه هذا استخدام إيساكوفسكى للتنقيط فى كل سطر من قصيدته «ومن يعرفه ..» .
- (٧) كانت الرمزية Symbolism باتجاهها إلى الموسيقى عونا على تنمية الجوانب الصوتية والنغمية فى الكتابة ، أما المستقبلية Futurism فتد وصلت الأدب بفرن الرسم لا بفرن الموسيقى ، وهذا بدوره قد عمل على ظهور الميل إلى تعشيق النص بالكتابة .

## مستوى العناصر الصرفية والنحوية في البنية الشعرية

تأسيسا على ما تقدم ، واستباقا لما يأتي ، يمكن استخلاص هذه النتيجة ، جسيع العناصر في النص الشعري على علاقة وثيقة فيما بينها ، ثم هي وثيقة العلاقة بدائلها أو احتمالاتها غير الناجزة ، وهذا يعني أن كافة تلك العناصر لا تخلو من دلالة ، وأن البنية الشعرية تتجلى على كل المستويات ، ولذا فليس ثمة ما هو أوضح في خطنه من توزيع عناصر النص الشعري إلى قسمين : « عناصر لغوية عامة » ، تخلو حسبما يزعمون من أية قيمة فنية ، و « عناصر فنية » . واتكاء على ما قدمناه من احتراسات مبدئية حول منهج تناول البنية الشعرية يمكن أن نفترض مسبقا أن المستوى الصرف - نحوي ليس قسيما للمستوى اللغوي العام في النص الشعري .

أما اشكالية الوظيفة الشعرية للقواعد النحوية في النص الفني فقد كانت موضوعا للبحث العلسي في أعمال ر . جاكوبسون الذي يميز في تسيج اللغة بين قيم مادية منطوقة ، وقيم نحوية وسيافية محضة ، قائلا : « إن الشعر إذ يطبع أثره على ما يلامسه فإنه يبعث في بنية العمل ضربا من التكافؤ ؛ ومن ثم تتحول خاصيتها التقابل والتكرار المنتظم في القواعد النحوية إلى طرائق فنية (١) .

ومن الحق أن يقال ، إن القواعد النحوية التي تستخدم في اللغة العامة استخدما عفويا ، وربما دون وعي ، تتحول في الشعر : وعلى قلم المبدع ، إلى بنية ذات مغزى ، ومن ثم تحظى بها لم يكن معتادا فيها من طاقة تعبيرية ، وما ذلك إلا بفضل اندراجها فيما ليس معتادا - أيضا - من التبادلات .

ففي قواف من هذا الطراز الذي استخدمه بوشكين :

Prisit (يطلب)

Onosit (يحمل)

ثم من هذا الطراز :

Ochenik (تلميذ)

Prinik (التصق) (٢)

بنضح لنا تماما أننا نتعامل في الحالتين مع ظواهر بنائية مختلفة (٣) ؛ لأننا بالنسبة للطراز الأول لو صرفنا النظر عن التأثير الناتج من ارتكاب المحظور المتمثل في القواف الفعلية ، وما تتم

على ذلك من تشكيل بنية سلبية كان يتعامل معها شاعر ودلتقى ذلك العصر باعتبارها رفضاً ليهود البنية الشعرية بعامية ، وخطوة نحو البساطة ، أو لنقل نحو اللاشعر - لو تجردنا من ذلك التأثير لأمكننا أن نلاحظ الاختلاف بين نمطى التقفية المطروحين .

ففى الحالة الأولى نلاحظ أن التطابق بين زوجى الثقافية ليس مجرد تطابق صوتى وإيقاعى ، بل هو فوق ذلك تطابق صرفى ولحوى ، الأمر الذى يجعل من كل من القافيتين قوة متعادلة التأثير ، هذا على حين ينتهض فى مقابل ذلك جذر الكلمة أو أصنافها الذى يحمل المحتوى الدلالى ، ومن ثم لا نرى غرابة فى اهتمام بوشكين وشعراء المدرسة الواقعية بالقوافى الفعلية وغيرها من القوافى ذات الخصائص القاعدية ؛ إذ كان هذا الاهتمام غير متصور على ما يحدثه ذلك من احساس بالانحراف عن قوانين الثقافية وتوسيع حدودها فحسب ، - وإن كان لهذا اعتباره مالميل - وإنما تعدى ذلك إلى الطموح نحو نقل مركز الثقل إلى المحتوى الدلالى المادى ، إلى الأصل الجذرى للكلمة ، ذلك الذى دعاه جاكوبسون « الأداة المادية للغة »<sup>(٤)</sup> .

أما فى الزوج الثانى من القوافى فإن الوضع يختلف ؛ لأن أساس التشابه فيه بين القافيتين يعادل فى الجانب الصوتى الإيقاعى ، على حين تتعدد العلاقات فيه بين القيم القاعدية ويصعب إدراك ما بينها من التكافؤ .

وعلى خلاف العناصر الصوتية فى بنية النص ، تلك العناصر التى تستمد كل قيمتها من الوحدات النغمية ، فإن العناصر الصرفية والقاعدية بعامية تتمتع بمحتوى مستقل ؛ إذ إنها فى الشعر تعبر عن دلالات سياقية ، كما تفضى - بدرجة ملحوظة - إلى إبداع الرؤية الشعرية للوجود ، ممثلة فى بنية من العلاقات الذاتية - الموضوعية ، وإنه لمن الخطئ الواضح حصر وظيفة الشعر فى « نمذجة » الوجود ، مطرحين جانباً ما عسى أن يصمم الشاعر منه هذا النموذج<sup>(٥)</sup> . وقد أشار جاكوبسون فى دراسته التى سبق التنويه عنها إلى قيمة الضمائر فى الشعر ، قائلاً : إن الضمائر تقع على الطرف النقيض من بنية عناصر الكلام القابلة للتغير ؛ وهى باعتبارها عناصر سياقية متمحضة فى وظائفها النحوية ، تخلو من أية دلالة حسية خاصة<sup>(٦)</sup> .

بيد أن العلاقات السياقية يسكن أن تعبر عن نفسها من خلال طبقات أخرى من القواعد ، لعل أهمها فى هذا المقام ما يدعى بالروابط . لنقرأ هذين البيتين لبوشكين :

وسط الخلع المرقش والعقيم

للضوء اللامع والقصر ..

فالعجاجة الشعرية هنا تأتى على شكل متوازيين جنباً إلى جنب ؛ اثنان من حروف العطف هى البنية "نا" (و) و"لا" ، وبنيتان نحويتان تتضمنان هذين الحرفين ، وتبدوان كما لو كانتا معطفتين ؛ وما هما بمتطابقتين ، بل هما متوازيتان ، وما توازيهما إلا دليل على اختلافهما ، لأن حرف العطف فى البيت الثانى يجمع بين معطوف ومعطوف عليه يبلغان من التكافؤ

إلى درجة أن الروابط "أ" يكاد يفقد طبيعته كوسيلة توحيد بين طرفين ، بحكم أن عبارة « ضوء لامع وقصر » . . تندغم في كل كلامي واحد ، إلى حد أن وحداته الأولى تفقد كل ما كان لها من تفرد واستقلال .

أما في البيت الأول فإن أداة العطف تربط بين معانٍ ليست مختلفة نوعياً فحسب ، بل ومختلفة منهجياً ، وهي حين تؤكد ما بين هذه المعاني من تقابل ، فإنها تساعد على استنباط ما قد ربط بينها من وشائج أو أصول دلالية . بيد أنه ، وبحكم ما نلاحظه واضحاً من اختلاف بين هذه الوشائج ودلالة كل من المتعاطفين على حدة ، فإن هذا سرعان ما يلقى على أداة الربط بعض ظلال الإضراب أو الاستدراك ، ولعل هذا المعنى من معاني العلاقة بين المعطوف والمعطوف عليه - في البيت الأول - لم يكن ليبدرك لولا ما أشرنا إليه من توازٍ بين الرابط في البيت الأول والرابط في البيت الثاني ، ذلك البيت الذي يغيب عنه هذا الظل - ظل الاستدراك - غياباً تاماً ، وهو ظل ما كان ليوجد إلا من خلال عملية المقارنة بين العبارتين .

ومن الممكن أن نسوق أمثلة أخرى مشابهة ، وعلى جميع مستويات القواعد النحوية ، ولندلل على ما أشرنا إليه من أن القواعد النحوية تحظى في الشعر بدلالة خاصة .

غير أن فكرة « جاكوبسون » تحتاج ، في نظرنا إلى تصحيح واحد : فجاكوبسون مفهم بذلك التوازي الرائع بين القواعد النحوية ، والهندسة ، ومن ثم يميل إلى مقابلة القيم القاعدية - السياقية بالقيم اللفظية المادية : مع أن الفصل المطلق في الشعر بين هذه المستويات أمر غير ممكن ، وهذا ما نلاحظه جيداً من خلال مجموعة الضمائر التي تشكل بعلاقتها نموذج العالم الشعري للمبدع ، في الوقت الذي يتوقف فيه مدلول كل ضمير منها على مفهوم البناء الكلي للعمل الشعري في جملته ، صوتياً ودلالياً .

ولنوضح هذه الفكرة بالمثل ، ومثالنا هو قصيدة « ليرمنتوف » المعتونة « أفكار » وهي واحدة من أكثر النماذج دلالة على اجتلاء الفكرة الرئيسية للقصيدة من خلال منظومة من العلاقات الموضوعية - الذاتية : هذه العلاقات التي تعبر عن نفسها بصورة أساسية بواسطة الضمائر ، ومع ذلك فإن هذه القصيدة ذاتها تعتبر شاهداً بارزاً على الصلة بين الصعيدين : الصعيد السياقي المحض ، والصعيد المادي ، في اللغة الشعرية : فالذاتي - الفاعل المعبر عنه بالضمير « أنا » ، والموضوعي - المفعول به المعبر عنه بضمير الجمع « نحن » ، لا يحظيان بدلالة لغوية مشتركة ، ولكنهما يتشكلان تحت بصير القارئ ، ومن ثم يغدو ما لم يكن متصلاً في اللغة ، متصلاً في الشعر .

إن مطلع هذه القصيدة يستهل بالتوزع بين الذاتي والموضوعي ، فالذاتي الفاعل يتجلى في صيغة ضمير المتكلم المفرد « أنا » على حين يتجلى الموضوعي - المفعول به في صيغة ضمير الغائب المفرد « هو » ، « هـ » ، والذي يعود - في القصيدة - على « الجيل الطالع » ، وهكذا



للفعل في الحالة الأولى وغيابه في الحالة الثانية ، الأمر الذي يجعل هذا الوجه من وجوه المخالفة بين الحالتين ملحظا شديداً الفعالية .

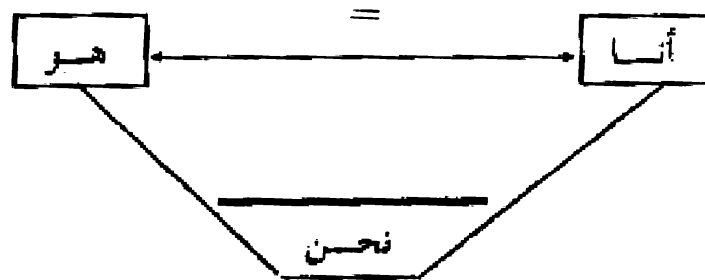
ويبدو أن هذا النظام السياقي وثيق الصلة بالنظام اللفظي : بالـ « أنا » - المظهر الإيجابي ، والـ « هو » - المظهر السلبي ، على حد سواء ، كما أن للقافية - أيضاً - قيمتها في هذا المقام ، وقد رأينا - سابقا - كيف أن علاقات القافية علاقات دالة ، وفي النموذج الذي بين أيدينا تتكرر خواتيم القوافي ممثلة في الحركة E ، أما كلمات القوافي ذاتها فإنها تنتمي قاعدياً إلى ضرب لفظي واحد ، كما تتصل صوتياً بأوثق الصلات .

ويمثل زمن الفعل محور اهتمام كذلك ، فكلا الفعلين « أنا أتطلع » ، « هو يشيخ » يتمايزان لا بالصيغة فحسب ، بل وبالزمن كذلك ، فحين يكون الزمن زمناً للكلام عن « الجيل » فإنه يحظى داخل القصيدة بقيمة بنائية ، وبخاصة أن منظومة الألفاظ ترفض أن يتوافر هذا « الجيل » مستقبل ( المستقبل : إما فارغ أو مظلم ) ، وهكذا ترتبط كل من البنيتين : السياقية - القاعدية ، المادية - اللفظية ، بعلاقة التضاد أو التقابل .

غير أن الرباعية الأولى في القصيدة ( وهي موطن الحديث ) تتضمن عنصراً يتعارض بحدّة مع كل ما عبرنا عنه من تناقض بين اقطبين : الذاتى الموضوعى ؛ « فالجيل » ( الموضوعى ) فى البيت الأول يتميز بالإضافة إلى « نا » ( جيلنا ) ، وهذا التمييز ينقل إلى علاقة الذاتى بالموضوعى (وهى العلاقة التى كان ينظر إليها حتى الآن باعتبارها علاقة تناقض ، طبقاً لما بين « أنا » ، « هو » من تناقض ) كل منظومة العلاقات التى من نمط : أنا - جيلنا ، ومن لم يتضح أن الذاتى متضمن فى الموضوعى وجزء منه ، فكل ما يخص « الجيل » ينسحب على المؤلف ، الأمر يجعل فضحة لذلك الجيل أكثر مرارة .

هكذا يتمثل أمام أبصارنا نسق من تلك العلاقات التى تيدع نموذجاً للوجود مختلفاً تماماً عن النموذج الرومانتيكى ؛ إذ إن « الأنا » الرومانتيكى يتلعب الواقع ، بينما « الأنا » هنا جزء من « الجيل » ، من البيئة ، من العالم الموضوعى .

ولكن « ليرمتوف » بعد أن أقام هذه المنظومة من العلاقات المعقدة بين الـ « أنا » والـ « هو » ( الفرد والجماعة ) يعود فى الجزء التالى من القصيدة فيبسطها تبسيطاً شديداً ، عن طريق التوحيد بين « الذات » و « الموضوع » فى « نحن » واحدة ، ومن ثم يبدو وكأنه قد ألغى فعالية الجدول المعقد بين الاتحاد والتناقض فى ثنائية « الأنا » و « الآخرين » ؛ الأمر الذى يمكن ترميزه على النحو التالى :



إن التعارض القائم بين « أنا » و « هو » لا يلبث أن يزول بوجود « نحن » ، وجميع الأبيات الالهية في القصيدة المستشهد بها تبني على التكرار المضرد لهذا الضمير ، ضمير الجمع المتكلم : الهداء نحن ، ربما من المفيد .. « ، الحياة أنهكتنا .. » ، ذبلنا في غير كفاح .. و « نحن الهنا عقولنا .. » « عقولنا لا تعمل .. » ، وهكذا ، إلى حد أنه في الخيز الواقع بين البيت الخامس ، حيث تبدأ هذه الظاهرة المتشكلة في تكرار ذلك الضمير ، والبيت اخادى والأربعين ، حيث تتجلى لآخر مرة ، نجد ضمير جمع المتكلمين يتكرر ، وفي صيغ وأشكال وإعترابات «نوعة ، خمس عشرة مرة ( على مساحة ٣٧ بيتا شعريا ) .

ولعل من انهم أن نلاحظ أن هذا الضمير في صيغه المختلفة ينحى دورا قاعديا في الجملة الشعرية بالنسبة إلى المسند والمسند إليه على السواء ، حيث يوجد بين ثنائية السياق : « أنا » و « هو » في ضمير واحد هو « نحن » ، على نحو ما نجد في الأبيات التالية :

نحن أغنياء بالخطايا  
نحن ندوى  
نحن ألغينا ..  
نحن لم نحافظ على ..  
نحن غورينا ..  
نحن نحوص في ضواوة  
نحن نكره ..  
نحن نحب  
نحن نسارع إلى القبر ..  
نحن نجوب الكون  
الحياة أنهكتنا  
وأحلام الشعر لم تعد عقولنا تعيها

ومن السهل غير كل هذه الشذرات الشعرية في ذلك الجزء من تلك القصيدة أن نلاحظ خاصية « الصراع » أو « التوتر » بين البنية اللفظية والبنية القاعدية ، فالبنية القاعدية تبني على هذا النحو :

ذات = موضوع =  
مسند إليه ← حدث ، أو : حدث ← مسند

وذلك على افتراض وجود نشاط بالطبع ، أما الأخرى (البنية اللفظية) فإنها بكل منظومتها من الأفعال ترفض هذا على طول الخط ، ومن تلك العلاقة بين البنيتين القاعدية واللفظية ينبثق المحور الدلالي الأساسي في هذا الجزء من القصيدة : الفراغ ، أو النشاط الكاذب الذي لا معنى له .

إن الوشائج الحميمة بين الضمير « نحن » - في هذا العمل - وبين العالم المحيط لا تنكاهم أمام أبصارنا بكل كمالها خارج محتوى هذا الضمير الذي تسهم في بنائه إسهاما نشطا كل عناصر المستوى اللفظي .

وليس من الصعب أن نلاحظ أن البنية اللفظية لهذا الجزء الأساسي من القصيدة تبنى على مبدأ المقابلة ، وفي ضوء هذا يمكن أن نتعقب الظواهر المثيرة التالية :

١ - من الخير والشر نقف - وباللهجج - موقف اللامبالاة

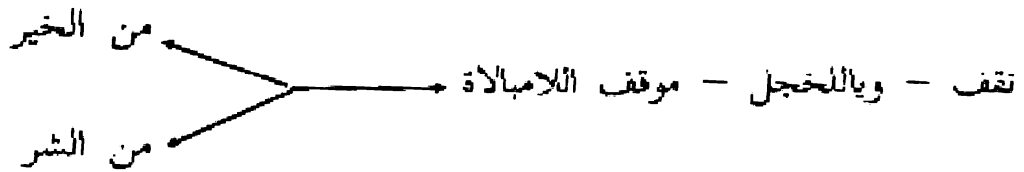
٢ - نحن نبغض ، ونحن نحب بالمصادفة .

لا نضحى في ذلك بشيء ، لا من أجل البغض ولا من أجل الحب .

وفي الروح تسود برودة عميقة

على حين تتلهب النار في الدماء

١ - إن خاصية البناء اللفظي - القاعدي للمثال الأول تتجلى في أن التقابل اللفظي بين كلمتي « الخير » و « الشر » يخضع طابعه على التطابق الكامل بين الكلمتين قاعديا وتركيبيا ، فالكلمتان من حيث تقابلهما يدوران في وضع يعتمد على التوازي ، وما حرف العطف الذي يربط بينهما « و » إلا مجرد تأكيد لتعادلهما السياقي :



على هذا النحو ، ولأن المستوى القاعدي في الشعر يبنى على المستوى الدلالي ، فإن لفظتي « الخير » و « الشر » يدوران متعادلتين ( ولعل هذه البنية القاعدية تتأكد بالمعنى المعجمي لكلمة اللامبالاة ) . إن كلمتي « الخير » و « الشر » يشكلان جذرا دلاليا ، فإذا حذفنا منه ما هو خاص في مفهوم كل منهما واستبقينا المعنى المشترك بينهما لاستطعنا أن نصوغ هذا القاسم الدلالي المشترك على النحو التالي تقريبا : « إن المعيار الخلقى ، وكما هو في ذاته ، ليس له معنى » ، وهذا بالتحديد هو نموذج أخلاقيات ال « نحن » ، أخلاقيات « الجيل » في تلك القصيدة .

٢ - في المرقومة الثانية يمكننا كذلك أن نستعمل نفس النظام بالنسبة لاقتران التقابل اللفظي بالتشابه القاعدي ، وهو الاقتران الذي يحيل مفهومي الحب ( نحب ) والبغض ( نبغض ) إلى نماذج ذات علاقة متبادلة ، إذ إن هذين المفهومين يتحددان في جذر دلالي واحد هو : « عاطفة تنسم باللامبالاة ، أيا كان اتجاهها » . هكذا ينمط العالم العاطفي « للنحن » ؛ حيث يبنى النظام المعقد للتعارضات الدلالية بما يؤدي إلى رفض الدلالة الأساسية لكل الكلمات المحورية في النص ، وإقحام المتلقى في عالم ذي قيم لا قيمة لها ، فهناك « غنى » ولكن بالخطايا ، و « حياة = الإنهاك » و « عيد - غريب » و « علم - بلا ثمرة » و « كنوز - بلا فائدة »



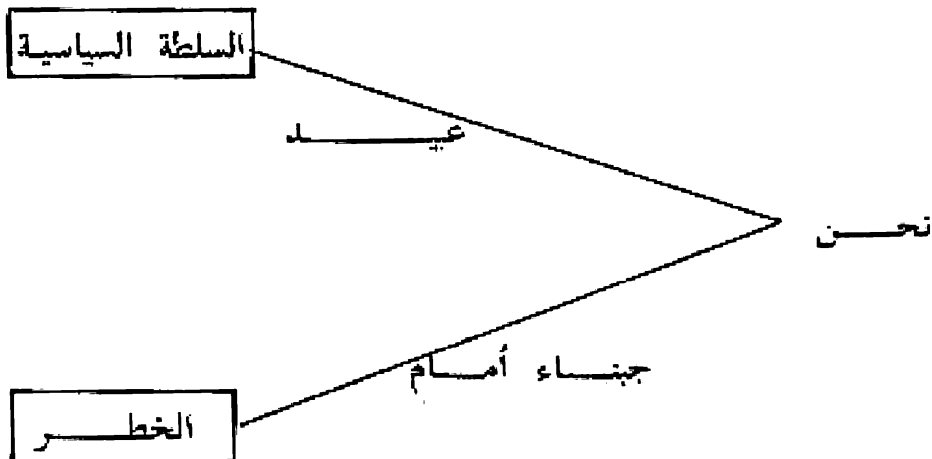
« مبالاة » فاحرة ، ولكنها موحشة ، وهكذا ينتفى المعنى القاموسى لكل هذه المفردات الأخرى التى تشكل « قاسمة » عالم هذا « الجيل » ؛ لأن الغنى بالخطايا كالأغنى ، بل هو العلم بعينه ، والكنوز التى لا فائدة منها كالا كنوز ؛ والعبد إذا كان غريباً فليس عبداً ؛ والعلم اللائق لا ثمرة له ليس علماً ؛ والحياة المنهكة كالا حياة ؛ وبهذه الكيفية فإن قائمة مفردات هذا العالم مملوءة المفاهيم ، إنها سلبية وفارغة من المحتوى ، وفوق ذلك فإنه مادام الخير فى هذا العالم « نوى بالشر ، كما يستوى الحب بالكراهية ، والبرودة بالنار ، فإنه يكون دائماً بلا قيم فى الأقسام ، فقد استعصى عن القيم فيه بالفاظ من نمط « اللا مبالاة » ( تجاه الخير والشر ) . المصادفة « ( تجاه الكره والحب ) إلخ .

هكذا تتجلى بنية هذه الـ « نحن » التى استغرقت كل الجزء الأوسط من القصيدة ، مستوعبة من نضابها كالا الضميرين « أنا » و « هو » اللذين سادا عبر الجزء الأول ، وإن كان يُرْمَنُتُوفِ عَنِ فِى ذَلِكَ الْجِزءِ الأوسط من القصيدة لم يدع ضمير الـ « أنا » يختفى أو ينمى كناية فى الـ « نحن » ، مادام قد اعترف بأنه هو نفسه بعض من أبناء جيله ؛ من زمانهم ، من أدوائهم ، ومادام قد ترك الذاتى والموضوعى ، الهجاء والغناء ؛ لتوحد جميعاً فى معارفنى واحد ، ومسحوح أن هذا « الأنا » لا يعبر عنه فى صيغة ضميرية صريحة ، ولكنه حاضر فى نظام التبعوت المهارية التى تفضح « نحن » فى حدة ؛ وتتعارض مع ما تؤكد هذه « نحن » من أخلاقيات المبالاة . إن هذا الوصف : « نحن لامبالون تجاه الخير والشر .. » يمنح « نحن » بنية ، كما أن الوصف « فى نجل » ينتج إبقاء ذاتياً لا عرقه له واضحة بهذه نحن ، لتقرأ هذين البهين :

إزاء الخطر جناء ، وبالعار

وإزاء السلطة عيب حقراء

فهما يبدعان منظومة بنائية من العلاقات مختلفة تماماً عما فى بقية الأبيات . وضمير الجمع المتكلم « نحن » لا يمثل فى هذا المقام عالماً وحيداً ، بل إنه يوضع مقارناً بالواقع الموضوعى ( لنقل مباشرة : الواقع السياسى ) :



فمثل هاء « نحن » الثنائية التكوين : والتي تحمل محل العاين الأحادي ، هذه « نحن » الزاحرة بكائيتها ، والتي تميز بقية الأبيات الواردة في هذا الجزء من القصيدة ، ينبغي أن يضاف إلى عنصرها هذين عنصر ثالث ، غير مسمى ولكن يرشحه السياق ، وعلى أساس منه تتحدد علاقة ضمير جماعة المتكلمين « نحن » بالواقع ، باعتبار هذه العلاقة موسومة « بالعار » و « الاحتقار » . أما كون هذا العنصر الثالث غير منسب قاعديا ، فهو أمر هام للغاية ؛ فتدبر رأينا كيف أن التناقض بين « أنا » و « هو » قد انتفى في ضوء خصائص الفكر الفني للشاعر « لير متوف » إبان تلك الحقبة ، أما تفسير ذلك التناقض الأخير فأمر لم يتحقق بعد .

قاعدة ذلك التناقض تنجلي عبر الأبيات الأربعة التالية ؛ إذ تتحول البنية القاعدية تحولا حادا ، ويتنقل ضمير جماعة المتكلمين ( نحن ) من الذات إلى الموضوع ، ولكي نفهم مغزى هذا التحول دعنا نقارن هذين البيتين من الجزء الأوسط :

ألوان اللهو لا تثير فينا سوى الوحشة  
أحلام الشعر .. عقولنا لا تعمل

بذلك البيت الختامي :

الجيل التالي سيلعن رفاتنا  
لكي تبصر الاختلاف العميق بينهما ، لأن الجملتين في قولنا :  
الأحلام لم تعد تحرك أذهاننا  
الجيل التالي سيلعن رفاتنا

من نسط واحد فيما يتعلق بالبنية الجراماتيكية الشكلية ، ولكن هذا بالذات يؤكد الاختلاف العميق بينهما ؛ فقبسما يخص المضمون نرى الجملة الأولى تحتوي على شخصية واحدة هي « نحن » ، وإن كانت تلك الأخيرة ترد في صورة سالية لموضوع مباشر يقع عليه الفعل ، أما الجملة الثانية فتحتوي على شخصيتين محوريتين ؛ فضلا عن أن الفاعل فيها ليس ضميرا ، وليس شخصية مسماة ، إنه « الجيل » ، الذي يحتل في هذا المقام مكان العنصر الثالث في الجزء الأوسط من القصيدة ، وحوته تنعقد مجموعة من النعوت أو الأحكام القيمية ، فكلامه لا يخلو من « احتقار » ، ونظراته لا تخلو من « سخرية » ، وهكذا يتحول ضمير جماعة المتكلمين من كونه « ذاتيا » إلى حيث يصبح موضوعيا ، يخضع لملاحظة من الخارج ، كما يخضع للحكم والتقييم .

وإنه لمن المهم جدا أن نلاحظ توزيع زمن الأفعال عبر كل أجزاء القصيدة الماثلة ، ففي القسم الأول يستأثر ضمير المفرد المتكلم « أنا » بالزمن الحاضر ، على حين يكون نفي المستقبل

( الأمر - مستقبل ) من نصيب « الجيل » ، أما الجزء الأوسط ، نعني الجزء المركزي في القصيدة ، فيطرح كله من خلال الزمن الحاضر ، الأمر الذي يلحظ بخاصة في ظل تشيع هذا الجزء بالأفعال إلى حد كبير ، وفي الجزء الأخير ينتقل الفعل إلى الزمن المستقبل : « الجيل التالي سيلعن رفاتنا » ، ويتواكب مع هذا نمو العلاقات المتزايدة بين « الجيل التالي » و « جيننا » ، من الآباء ، نعني بيننا وبين « خلفنا » :

بالسخرية المرة من الابن المخدوع  
تجاه الأب المتلاف

ومعنى ذلك أن « أنا » المؤلف التي كانت تقع مقابل « الجيل » في الجزء الأول ، ثم اندغمت فيه في الجزء الثاني ، أصبحت في الجزء الثالث تمثل شخصية « الخلف » أو « الجيل الطالع » - شخصية « المقاضي والمحكوم » معا . بيد أن هذا بالذات يتم من خلال مركب ، وليس بمجرد حذف لأي من العناصر ، فبعض النظر عن الخدة في التقييم ينبغي أن لا ننسى أن « الأنا » كانت لتواكب مع « نحن » ، وأن المؤلف ليس إلا بعضا مما يتجسد في صوت « الخلف » : بمثل ما هو بعض مما يتجسد في رفات « السلف » أو ما دعتة القصيدة « بالجيل » ، ومن ثم فليس مصادفة أن يضاف هذا الرفات إلى ضمير جمع المتكلم « رفاتنا » : ويعنى هذا أن التحوت القيمة المادة تصل المؤلف « بالخلف » ، بقدر ما يعمله الضمير « بجيلنا » .

إن الضمائر - على وجه العموم - جوهرية للغاية من أجل إثبات تأثير البنية النحوية في معمار النص الشعري ، ويسكن - لإيضاح هذا - أن نتوقف عند مثال واحد : البنية الموضوعية في الشعر الغنائي .

فبذرة الموضوع في الشعر الغنائي هي ، في التحليل الأخير ، مواقف حياتية معينة ، وتلك حقيقة قد لا تقبل الجدل ، وتصل من الصدق حداً أفضى أكثر من مرة إلى محاولة إعادة بناء ملامك واقعية مباشرة بين المبدع ومن يحيطون به من البشر في ضوء شعره الغنائي ، والحديث هنا لا يعنى فقط الدراسات الفلوثنكلورية ، حيث تعتبر تجارب دراسة العلاقات الاجتماعية - الأسرة في ضوء المادة الشعرية الغنائية من أكثر طرق البحث انتشارا ، بل يعنى كذلك تلك الأهمال التي من قبيل رسالة الأكاديمي أ . ن . ف . جوفسكي ، والتي غدت من كلاسسيكات العمل العلمي في بابها .

ولقد لوحظ منذ أمد بعيد أن بين المواقف الحياتية والمواقف الغنائية في النص الشعري نظاما لهاها معينا ، وهذا النظام يحدد كيف تنعكس هذه الظواهر أو تلك من عالم الواقع في بنية النص ، وتجاهل قوانين هذا الانعكاس أو التحول ، والافتراض ببساطة ثنائية الواقع في هذا المقام ، يقضى إلى المخاطرة ، أو إلى تكرار نفس غلطة « مذهب السيرة » بكل سداجته ، أو حتى فقدان الخاصية الذاتية للعمل الفني ، من حيث هو إعادة إبداع للعالم .

ومن الواضح أن إحدى المنظومات الشعرية الأساسية في هذا القبيل هي بنية تفكر الفني ،

أو لنقل ، على مستوى أعلى ، بنية النماذج أو الأنساق العقائدية لمجتمع ما ، ولتقارن بين الرواية والشعر الغنائي في هذا الصدد ، فكلاهما ينتميان إلى نفس النظام فنيا وفكريا ، ومع ذلك فإن كلا منهما يمتلك في أساسه أنساقا مختلفة من الأبنية الداخلية ، وهذا بدوره كفيل بأن يقدما بأننا لم نكد نعرف بعد تلك الشفرات - الوسائط التي تحول مادة حياتية معينة إلى موضوعات للنص الفني ، أما أن بنية اللغة ينبغي أن تعد من تلك الشفرات فينبتق ، نسيبا ، من تلك الحقيقة ، وهي أن وظيفة الضمائر في تنظيم مضامين كل من أجناس القصة والشعر الغنائي تختلف تماما .

فإذا كان الموضوع في أجناس الأدب القصصي يحاكي أحداثا واقعية بلغة ذات أبنية فنية وفكرية معينة ، فإن الشعر الغنائي يضيف إلى ذلك عنصرا آخر : وهو منظومة الضمائر التي تمثل النسق الأساسي في العلاقات البشرية المتشابهة ، كما أننا في الشعر الغنائي لا نصادف - تقريبا (٧) - تلك المواقف التي يمكن أن نصادفها في الأجناس غير الغنائية ، مثل موقف المربع العاطفي (٨) .

أما أن أبطال الأدب القصصي يمكن - من المنظور القاعدي - أن يخضعوا لوجه واحد ، غالبا ما يكون هو الوجه الثالث (٩) ، فإن ذلك يشهد بأن مقولة « الوجه » هنا غير ذات معنى في مجملها ؛ وهي لا تكون ذات معنى إلا في ضوء صلتها بإشكالية القص .

أما في الشعر الغنائي فالأمر يختلف ، لأن جميع الشخصيات الغنائية تتوزع طبقا لنظام الضمائر إلى الضمير الأول ( المتكلم ) ، الضمير الثاني ( المخاطب ) ، الضمير الثالث ( الغائب ) ، وحين نقيم أنساق الصلات والعلاقات بين هذه المحاور الدلالية فإننا يمكن أن نحصل على الموضوعات الأساسية في الشعر الغنائي ، كما أن طرز الموضوعات التي تحصل عليها بهذه الكيفية تكون ذات طابع تجريدي بوجه عام ، وحتى عندما نأخذ بعين الاعتبار أن حماد الشعر الغنائي لكل حقبة تاريخية - ثقافية أو لكل تيار أدبي يفرز قائمة من الشخصيات محدودة نسبيا إذا قيست بأجناس الأدب المسرحي والقصصي لنفس الحقبة أو الاتجاه فإن طاقم الشخصيات يقلل - على كل حال - ذا مستوى من التحدد والتعريف أكثر من ذلك الذي يحظى به نظيره في نظام الضمائر وعلاقاتها . وهكذا يمكن - على سبيل المثال - أن تشير إلى موضوع يكون معوراه الضميرين « أنا » و « أنت » على أن تكون العلاقة بينهما بحيث يتغلب المحور الثاني على الأول وبحيث يعتمد الأول على الثاني ، ففى نصوص معينة تنتمى إلى عصور معينة نرى أن الضمير « أنت » يمكن أن يفسر بأنه « المحبوب » أو « الله » أو « الوطن » أو « الشعب » ؛ أما على مستوى آخر ، ربما أكثر تجريدا ، فإن من الممكن أن تكون العلاقة بين هذه الموضوعات قائمة على التساوى في الشكل ، ومع ذلك ؛ فمن الواضح أن نفس الموضوع إن اشتركت فيه نفس الشخصيات موزعة لا على نظام « أنا - أنت » ، بل وفقا لنظام « أنا - هو » يختلف إلى حد كبير .

لإمام مثالا آخر أكثر وضوحا ، لنحاول المقارنة بين تأويلين ممكنين لنظام « أنا -- أنت » :  
من التأويل الأول « أنا = يوف (١) ، أنت = الله » ، وفي التأويل الثاني عكس ذلك ، فمن  
الموضح أن كلتي الإمكانيتين الداليتين الكبيرين تندرجان في علاقة نظام الضمائر بما صدقات  
من الشخصيات .

ويبدو أن كون الضمير « وجها أول » أو « وجها ثانيا » أو « وجها ثالثا » يتضمن في  
الله تعاليدا أوليا ، وأساسيا في الوقت نفسه ، لمواطن هذه الوجوه في بنية الجماعة ، أضف  
إلى ذلك أن هذه التقسيمة الدراماتيكية - الشكلية التي تنحصر قيمتها عند التجربة اللغوية في  
لونها تشير إلى اتجاه الكلام وعلاقته بالمتكلم ، تحظى بمعنى إضافي خاص بمجرد تهيؤ النص  
الذي يكون نموذجا model شعريا للعالم ، ويدل على هذا أنه كلما ارتقى الدور الترميضي للنص  
إحداث قيسة الوظيفة البنائية للضمائر ، ففي النصوص المقدسة ، وفي الشعر الغنائي ، يصبح  
من الشخصية في أن تكون وجها أول سمة مميزة تشير مسبقا إلى جوهر هذه الشخصية  
، أولها .

وكلما ازداد وضوحا جنوح النص الأدبي لا إلى تصوير « أحداث من الحياة » ، بل إلى  
تصوير « جوهر الحياة » ، وبمعنى آخر : كلما ازدادت وضوحا خاصة تركيزه على تصوير  
« الواقع » ، لا « كلام » الواقع ، تنامي فيه الدور الذي تلعبه الضمائر .

وأوضح مثال لعلاقة موضوعات الشعر الغنائي بنية الضمائر في لغة ما هو ما نلاحظه في  
« ترجممة الشعر الذي يتجه فيه الخطاب إلى الله » ، وبالذات حين يترجم من الفرنسية إلى  
الروسية ، فالنص الفرنسي يستخدم في هذه الحالة الضمير "Vous" ، وهو لا يعادل الضمير  
"Ты" ، ولا الضمير "Ты" في اللغة الروسية ، ومعنى ذلك أن ظهور الضمير "Ты" في  
الترجمة الروسية يمثل في حقيقة الأمر نقلا لموضوع النص ، مادام يقتضى من دلالات السياق  
أن لم يكن يمكن أن يقتضيه الضمير "Vous" .

## الهوامش

- (١) ر . جاكوبسون : شعرية القواعد وقواعد الشعر - دراسة في كتاب « Poetics من الشعر » - الصادر في وارسو سنة ١٩٦١ - ص ٤٠٣ - ٤٠٥ وانظر كذلك كتاب ف . ب . إيفانوف المسمى « الجوانب اللغوية في ترجمة الشعر » - مرجع سابق .
- (٢) بوشكين : الأعمال الكاملة - المجلد الثالث - نشر أكاديمية العلوم السوفيتية بموسكو سنة ١٩٤٨ - ص ٣٣٠ ، ٤١٨ .
- (٣) يلاحظ أننا في هذا المثال الذي ساقه المؤلف بلغته الروسية قد اجتزأنا بالتوافي فقط ، حيث إنها موطن المشاهد ، ويلاحظ كذلك أن قافيتي الطراز الأول أفعال مضارعة ، على حين أن أولى قافيتي الطراز الثاني اسم ، أما ثابتتهما ففعل ماض - ( المترجم ) .
- (٤) جاكوبسون : شعرية القواعد ، وقواعد الشعر - في كتاب "Poetics" فن الشعر وارسو سنة ١٩٦١ - ص ٤٣٨
- (٥) يتصد العناصر النحوية والصرفية التي أشار إلى أنها تساعد المبدع على تكوين رؤيته الشعرية للوجود . ( المترجم ) .
- (٦) جاكوبسون شعرية القواعد وقواعد الشعر - في كتاب فن الشعر ، Poetics
- (٧) نقول تقريبا ؛ لأن استثناء من قبيل قصيدة الشاعر الألماني هاينريش « شاب يحب فتاة » هو استثناء يؤكد القاعدة ، فكل شخصيات النص تخضع ؛ كما في الأدب القصصي ، لوجه واحد هو الوجه الثالث .
- (٨) قد يتلخص هذا الموقف في حب شخص لآخر ، وحب ذلك الآخر لثالث ، وحب ذلك الثالث لرابع ، على حد قول الشاعر :
- عاقنتها عرضاً وعلقت قلبها  
غيري ، وعلقت أخرى ذلك الرجل  
( المترجم )
- (٩) الوجد الثالث في القصة هو ضمير الغائب ( المترجم )
- (١٠) المقصود هنا أي رمز لأي علم من الأعلام ( المترجم ) .

## مستوى المعجم الشعري

الشعر يتكون من كلمات ... تلك حقيقة ليس ثمة ما هو أوضح منها ، ومع ذلك فإن النظر إلى هذه الحقيقة معزولة بذاتها كقيل بأن يتمخض عن بعض ما لعنه معلوم من سوء الهمم ، فالكلمة في الشعر هي في الأصل كلمة تنتمي إلى لغة ما ، هي وحدة في متن يمكن أن يحده في القاموس ، ومع ذلك فإن هذه الكلمة تبدو وكأنها ليست معادلة لنفسها ، ومن ثم يبدو تشابهها ، أو حتى تطابقها : مع « الكلمة القاموسية » سببا في الإحساس الواضح بالاختلاف بين هاتين الوحدتين : المتباعدتين المتقاربتين : المستقلتين المتوازيتين ، تعني الكلمة في مفهومها اللغوي العام ، والكلمة عنصرا في التصيدة الشعرية .

إن النص الشعري يمثل في ذاته ، وبصورة خاصة ، لغة منظمة ، وهذه اللغة موزعة إلى وحدات لفظية ، ومن المشروع أن نطابق بين هذه الوحدات وبين ألفاظ اللغة الطبيعية ، بحكم أن هذا يعتبر أبسط المحاولات وأكثرها تلقائية في توزيع النص إلى فئات دالة . وسرعان ما تكشف عند هذا الحد مجموعة من الصعوبات ، لأن الشعر في أية لغة : لتكن الروسية أو الاستونية أو التشيكية إلخ لا يستخدم من العناصر اللفظية سوى جزء محدود ، وهذه الكلمات المستخدمة تندرج بدورها في شبكة لغوية أوسع ، وهذه الشبكة - بالتالي - لا تتحقق في الدس المائل إلا تحققا جزئيا .

إننا لو نظرنا إلى عمل شعري ما باعتباره لغة منظمة بصفة خاصة ، فمعنى ذلك أن هذا الاعتبار يتحقق بالكامل في ذلك النص ، أي أن ما كان يمثل قسما من النظام ، غدا في حد ذاته نظاما مستقلا<sup>(١)</sup> .

وهذه الحقيقة الأخيرة جوهرية إلى حد كبير ، إذ إن اللغة كتعبير عن ثقافة ما ، كنظام رمزي ، تسيل إلى التعسيف ، وتطرح إلى احتواء العالم برمته والتطابق معه ، فلو أن ثمة من جزئيات هذا العام ما يند عن هذا النظام فمعنى ذلك أن هذه الجزئيات ليس لها وجود من منظور ذلك النظام ( هكذا نجد - على سبيل المثال - أن ما يسمى « بالطبيعة السفلى » و « النهضة الدنيا » لا مكان لها في عالم الشعر الكلاسيكي الراقى ) .

في التحليل الأخير تتكون داخل كل ثقافة منظومة من اللغات - النماذج ، تميز هذه الثقافة ، وتتبلور فيما بين أفراد هذه المنظومة علاقة من المشاكل المتبادل بحيث يمثل كل منها الآخر ، بحسبانها نماذج لمشروع واحد هو الوجود بأسره .

وبهذا المعنى ، فإن لغة النص الشعري ، كلغة كاملة ومستقلة ، تشبه اللغة الطبيعية في هيكلها ، تشبهها وليست جزءا منها ، أما حقيقة كون كم ألفاظ هذه اللغة الشعرية بحسب

بالعشرات أو المئات ، وليس بمئات الآلاف ، فإنه لا يغير سوى قيمة الكلمة باعتبارها و-، النص ، فالكلية في الشعر أكبر قيمة من تلك التي في نصوص اللغة العامة ، وليس صعباً أن نلاحظ أنه كلما كان النص أكثر أناقة وصقلاً ، كانت الكلية أكثر قيمة ، وكانت دلالاتها أرحب وأوسع .

وحيث يتكون لدينا المعجم الشعري لهذه القصيدة أو تلك فإنه يكون قد تكونت لدينا بالتالي ، وبصفة تقريبية - تلك الدوائر التي تشكل نظرة الشاعر إلى الوجود .

لقد استخدم « كيوخيلبكر »<sup>(٢)</sup> في إحدى قصائده تعبير « القطيع » فيما أشار إليه بوشكين بتعبير « القمل » ، فلماذا لم يلاحظ الأول ذلك التأثير الساخر الذي لفت نظر الثاني ؟ يسألنا لأن « القمل » لم يكن ضمن مفردات العالم الشعري لشاعر مثل كيوخيلبكر ، بل ولم يكن ضمن واقع الأشياء المعبر بالنسبة له العالم الوحيد والحقيقي ، مثل هذه الخشرات لم تندرج في عالمه التسودجي ، وكأنها غير موجودة باثرة في فكره العالی .

أما معجم بوشكين الشعري ، بغض النظر عن نسبة هذا المقياس ، فيكون بنية مختلفة للعالم :

لدينا الآن طرق رديئة

القناطر المهملة تعفن

وفي المحطات ذلك البق البشع

لا يتيح فرصة النوم ولو لدقائق

( يفجيتي أونيجون )

من ثم فإن الأبيات الشعرية التي تبدو في شعر « كيوخيلبكر » أحادية الدلالة تتجلى في شعر بوشكين ثنائية المعنى .

وبهذه الصورة فإن معجم أي نص شعري يمثل - في المقام الأول - عالم ذلك النص ، أما الكلمات التي يتكون منها فهي التي تملأ فراغ ذلك العالم ، ومن العلاقة بين كلا الجانبين تتخلق بنية الوجود الشعري .

والوجود الشعري بهذا الشكل لا يتمتع فقط بمتن كلامي خاص، بل وبنظامه الذاتي من المترادفات والمتضادات، ففي بعض النصوص يمكن « للحب » أن يكون مرادفاً « للحياة » ، وفي نصوص أخرى قد يرادف « الموت » ، وفي طائفة ثالثة قد يرادف « الليل » و « النهار » ، و « الحياة والموت » . وعلى النقيض من ذلك يمكن لنفس الكلمة أن لا تكون في الشعر معادلة لنفس قيمتها خارج الشعر ، بل إنها قد تكون في هذه الحالة مناقضة لتلك . اقرأ هذين البيتين لتسفيتايتا :

الحياة - إنها المكان الذي تستحيل فيه الحياة ..

والسكن - هكذا تتضاءل السكينة ...



نجد أن هذه الكلمات نفسها ، حتى وهي تمتع بمعناها الخاص في اللغة العربية ، لا تفتقد  
لألوانها المعجسية ، ولا شك أن الصراع والتوتر بين هذين النمطين من أسماء الدلالة في  
الوضوح ، وبخاصة أنه يعبر عنهما كليهما في النص برمز لغوي واحد - هو الكلمة .

## الهوامش

(١) نعرف بأننا نبيط التضيبة نوعا ما ، لأن النص الشعري يمكن أن يمثل في حد ذاته الأمر درجا من اللغات : « اللغة الأم » ، ولتكن الروسية على سبيل المثال ، ثم اللغة الأدبية الروسية لعصر ما ، ثم « نتاج الشاعر مبدع النص » ، ثم « الدائرة التي ينتمي إليها النص باعتبارها نظاما مستقلا » ، ثم « التصيدة بحسبانها عالما شعريا متكفعا على ذاته » . وفي علاقتهم بكل نظام من هذه الأنظمة تجد النص يتجلى كما لو كان درجة مختلفة من التحقق ، وتغير قيمته النسبية طبقا لمكانه من كل منها .

(٢) فيلهلم كارلوفيتش كيوخيليكير : شاعر روسي ، ولد في بطرسبرج سنة ١٧٩٧ وفي بوشكين وكان صديقا له .

لعبت الثقافة الأجنبية دورها الهام في فكر ووجدان كيوخيليكير ، إذ أتيج له السفر والإقامة لفترة من الزمن في إيطاليا واليونان وباريس .

وقد اعترف تولستوى بقيمة الشاعر وقدره تقديرا عاليا ، كما قام رائد المشكلانيين ن . ن . تينانف بجميع أعماله الإبداعية الكاملة

## مفهوم التوازي Parallelism

حين نحلل دور التكرار في الشعر يكون منطقياً أن نتوقف بعض التوقف عند مفهوم التوازي ،  
كثيراً ما يعالج هذا المفهوم عندما يكون الأمر متعلقاً بفنية الشعر .

لقد أشار الناقد أ . ن . فيرونوفسكي إلى الطبيعة الجدلية للتوازي في نطاق الفن حين  
قال : « إن الأمر هنا لا يتعلق بالتطابق بين الحياة الإنسانية والحياة الطبيعية ، بل ولا يتعلق حتى  
بالموازنة التي تفترض الوعي بتوزع الموضوعات التي يوازن بينها ، إنه - بالأحرى - يعني ضرباً  
من المقارنة بعلامة الفعل »<sup>(١)</sup> . وبهذه الصورة ، فإن التوازي يتضمن بالتأكيد نوعاً من التشابه ،  
على العكس مما هو الوضع في حالاتي التطابق التام أو التمايز المطلق . ويحدد الباحث البولندي  
المحدد « ر . أوسترليتز Austertits » مفهوم التوازي على هذا النحو : كل شعرتين في البيت  
يمكن اعتبارهما متوازيتين ؛ إذا كانتا متطابقتين فيما عدا جزءاً واحداً يشغل في كل منهما نفس  
الوضع تقريباً »<sup>(٢)</sup> ، ثم يتابع حديثه قائلاً : « إن التوازي يمكن النظر إليه كضرب من التكرار ،  
والذي يمكن تكراراً غير كامل »<sup>(٣)</sup> .

ويمكن أن نحدد الخصائص الملحوظة في التوازي بهذه الطريقة : التوازي مركب ثنائي  
الكون ، أحد طرفيه لا يعرف إلا من خلال الآخر ، وهذا الآخر - بدوره - يرتبط مع الأول  
بملاقة أقرب إلى التشابه ، نعتي أنها ليست علاقة تطابق كامل ، ولا ثباين مطلق ، ومن ثم فإن  
هذا الطرف الآخر يخشى من الملاحح العامة بما يحيزه الإدراك من الطرف الأول ، ولأنهما -  
في نهاية الأمر - طرفاً معادلة وليسا متطابقتين تماماً فإننا نعود ونكافئ بينهما على نحو ما ، بل  
ولأنهما أحياناً ينطبق خصائص وسوك ثانيهما . إليك - على سبيل المثال - هذا التوازي :

عرجي ! عرجي أيتها الشمس ، عرجي على أعلى الغابة

وأقبل : أقبل أيها الأبخ صوب أحتك في زيارة .

ففي هذين البيتين نعتقد المشابهة بين فعل كل من « الشمس » و « الأبخ » ( عرجي ،  
عرجي .. أقبل ، أقبل ) ، بينما تتجلى صورة الشمس باعتبارها معادلاً لمفهوم « الأبخ » : ثم  
باعتبارها الطرف المعلوم الذي يقاس به ويتوسط على أساسه وبالنسبة له مفهوم « الأبخ » .

غير أن ثمة نوعاً آخر من التوازي أكثر تعقيداً ، وذلك حين ينهض طرفاً التوازي كلاهما  
باعتبار أحدهما الآخر ، ولا ينسني ذلك إلا إذا كان في كل منهما شيء ما مناظر لما في الآخر :

« حزيننا ، ومرحنا : أفتحم عليك : أيها المثال ، معسك .. » ( بوشكين ) ؛ فالتعبان

المختصران « حزيننا » : « مرحنا » ينهضان جميعاً على أساس نحوي واحد . حيث يعبر عن  
كلاهما بنفس الصيغة اللغوية ، كما أن بينهما ضرباً من التوازي لا يتسنى مع فهم النص ( وقد



علم معرفة ما كان معروفًا بالنسبة لبوشكين ( اعتراض : يمكن للمؤرخ : بل ويجب عليه أن يحاول تلك المعرفة في اللحظات الجوهرية من تلك الحقبة ، ولكنه لا يمكنه - للأسف - العوالم على بحث كل تشابهات الظواهر المحددة في تلك السنوات ) ، بل وأن ننسى كل ما لم يكن معروفًا لديه ، حتى ولو كان يشكل من وجهة نظرنا أساس التلقى الأدبي في زماننا ، وهي غاية لا نعتقد أن بالإمكان تحقيقها .

والعمل الأدبي يندرج ضمن المسيرة الموضوعية للتاريخ ، مثله في هذا مثل وعى الذات المتألمة له ، ومن ثم فإن هذا العمل يحيا بحياة التاريخ ، وهكذا فإن ما نفقده من شعور قرائي هم لمي تلقي تحفة بوشكين « يفجيني أونيجين » يخضع لضرب من إعادة التصميم ، وحينها بوشكين فقد لا يكون بوسعنا أن ننسى كل الأحداث الأدبية والتاريخية التي وقعت في الطلب التالية له ، ولكن بوسعنا تماما أن نتخيل الوعي الذي كانت هذه الأحداث غير معروفة له ، وكل هذا بطبيعة الحال يتم بصورة تقريبية .

إن النتائج الأدبية تتعلق بمستهلكتها علاقة عكسية ، ومن هنا - على ما يبدو - تتبع تلك السمات التي يتسم بها الفن ، كخلوده القذ ، وصلاحيته لأن يمنح المستهلك من شتى الطبقات ، وهي شتى الأزمنة : جرعا معلوماتية مختلفة ، وإن يكن هذا - بالطبع - داخل حدود معينة .

## الهوامش

- (١) انظر : خارجايف ، ف . ترينين : ثقافة ماياكوفسكى الشعرية - موسكو سنة ١٩٧٠ م - ص ١٩٥ - ١٩٧ .
- (٢) أوستريتز : التوازي - في مجموعة دراسات بعنوان « فن الشعر » - وارسو سنة ١٩٦١ - ص ٤٣٩ .
- (٣) السابق ص ٤٤٠ .

## البيت باعتباره وحدة

القافية حد البيت . وقد أضلقت أ . أحماتوفا على القافية في إحدى التصانيد تعبير « الإشارة الميموتية » ، قاصدة بذلك الرنين الصوتي الذي يميز نهاية السطر عند الكتابة على الآلة الكاتبة ، . لاحظلة حد البيت تقرب بينه وبين الكلمة ، على حين أن السكته في نهاية البيت تقرب بينه وبين جزء الكلمة .

ومن القواعد البنائية الأساسية في النص الشعري تنبغى الإشارة إلى التناقض التالي ، ذلك أن كل عنصر دال يعيل إلى أن يطرح نفسه بوصفه « علامة » ذات دلالة مستقلة ، هذا على من يتجلى النص كما لو كان سلسلة تعبيرية مركبة لبناء واحد ، ومن ناحية أخرى ينزع نفس العنصر في ذات الوقت إلى طرح نفسه باعتباره جزءا من علامة ، على حين يحظى الكل النصي ، . يظهر العلامة الواحدة ذات الدلالة التي لا تقبل القسمة أو التجزئة .

وإذا كنا بالمعنى الأول قادرين على القول بأن الفونيم ( أصغر وحدة صوتية مميزة ) يتجلى من البيت الشعري كما لو كان كلمة مستقلة ، فإننا بالمعنى الثاني قادرون على النظر إلى البيت الشعري ، ثم إلى الفقرة الشعرية ، ثم - أخيرا - إلى النص كله ، باعتباره - على نحو ما - منظومة من الكلمات ، ومن هذا المنطلق يبدو البيت كما لو كان كلمة نسبية ومن نوع خاص ، ذات ميمون واحد لا يمكن تنقيته ، أما علاقتة ببقية الأبيات فهي علاقة سياقية تركيبية في البنية القصصية ، وهي علاقة موقعية في كل حالات التوازي الشعري .

وتتجلى الوحدة الشعرية على المستويات الإيقاعية والتنخيمية والتركيبية والدلالية ، ويمكن أن يضاف إلى كل ذلك وحدة النسق اللفظي التي كثيرا ما تشكل داخل البيت صلات موضعية مهمة .

أما الوحدة الدالية أو المعنوية للشعر فتتجلى فيما أسماه ي . هـ . تينانف « وحدة النسق الشعري » ، ذلك أن المعنى المعجمي للكلمات داخل البيت يحرك في الكلمات المجاورة مجموعة من المعاني الهمشية التي لم تكن لتوجد لولا دلالة ما بين السطور في نص ما ، الأمر الذي كثيرا ما يقضى إلى تمييز محاور الدلالة الشعرية السائدة من جانب ، وتلك الكلمات التي تنهض بدور الروابط ، أو التي لها طبيعة السوابق والنواحق من جانب آخر .

والشعر ذو طبيعة ازدواجية ، وتتبع هذه الازدواجية من كونه يعني تتالي الكلمات ، كما يعني الكلمة في ذات الوقت ، ومن ثم فإن معناه لا يساوى بالضرورة حاصل جمع معاني أجزائه المكونة له ، على اعتبار أن تركيب المعاني من علامات مستقلة هي عملية تختلف عن عملية بناء معنى العلامة من عناصر مختلفة وظيفيا . إننا نواجه في الشعر خاصية جوهرية كثيرا

ما نواجهها في كل فن ، حين نجد النص الواحد يطرح أكثر من تأويل ، كما نجد تأويل النموذج يعطى - عند مستوى معين - ليس فقط حلا شعريا أحادى الدلالة ، بل عديدا من الدلالات المتكافئة الوثيقة الصلة بعضها ببعض .

إن الشعر يحتفظ بكل دلالاته الخاصة بنص ما ، باعتبار هذا النص بلاغا كلاميا عاديا ، ولكنه في ذات الوقت يحظى بمعانى إضافية متكاملة ، ومن التوتر بين هذين القطبين ، الدلالة العادية والدلالة الإضافية تنخلق خاصية الشعر في علاقة النص بمدلوله ، وأيا كان النموذج الذى نتسل به من شعر هذا أو ذاك من الشعراء ، فإننا نقتنع بأن الوحدة النطقية - الإيقاعية للقصيدة تبعد بدورها وحدة دلالية لا تنقسم عراها .

إن مساحة المفارقة بين الدلالة اللغوية العادية والدلالة الإضافية في الشعر يمكن أن تتصاحب في حالتين : عند التعادل بين دلالة العمل الشعري ومحتواه الثوري ، نعتى عند استجابة القاصي للعسل ، ثم عند الانحراف الكامل عن الدلالة اللغوية العادية ، نعتى عند إبداع شعري ذي طبيعة لغوية خاصة ، وإن كانت هاتان الحالتان ممكنتين فقط حينهما مجرد استثناء من الثقافة الشعرية السائدة ، أو خروجا عنهما في هذا الجانب أو ذلك ، أما اعتبارهما نظامين مستقلين في بناء المعنى الشعري فهو أمر غير ممكن .

ثم إن وحدة البيت باعتباره كالا دلاليا متكاملا تنخلق على مستويات بنائية عدة ، وللحظ أثناء ذلك التخلق نزوعا في البداية إلى ارتكاب أقصى ما يسكن من المحظورات المنهجية . ثم بعد ذلك ميلا إلى التخفيف من هذه المحظورات ، الأمر الذى يتيح إمكانات دلالية إضافية . واختصاص البيت بكونه الأساس الأولى الوحيد للقصيدة يعنى ضرورة أن تتوفر له وحدة الوزن أو الإيقاع بالإضافة إلى وحدة التركيب والنغم ، أما التكرارات والجناسات اللفظية التى وجدت في البيت الشعري خلال مراحل الأولى فقد كانت ينظر إليها باعتبارها مظهرا اختياريا . ثم إنها كانت مملحا يسم الشعر البلاغى فحسب ، لا الشعر فى عمومه .

عند هذه المرحلة الأولية كان الشعر يعنى بنية إيقاعية معينة تجنح إلى الوحدة ( الوزن وحده لا بد أن يسود باعتباره رمزا لكون الشعر شعرا ، وقد كان هذا الرمز بالنسبة للشعر الرزوى متمثلا في بحر الإيامب ذى التفاعيل الأربع ) ، وتغنيا شعريا معينة يتحقق من خلال طرار إنشادى خاص ، كما يتحقق من خلال منظومة محددة من الضوابط الشعرية ، وبحكم النظر إلى الشعر باعتباره لغة خاصة - تجلت هذه الخصوصية أثناء القرن التاسع عشر فى تحديد الشعر على أنه لغة الآلهة<sup>(١)</sup> - كانت علامة انتماء النص إلى الشعر هى بالذات عدم تطابقه مع لغة الخطاب اليومي .

فى هذه الحالة كانت القيمة النصية الأساسية فى الكلام تتحدد بما يسمه من « انتمائه إلى الشعر » أو « عدم انتمائه إليه » ، أما التمايز الداخلى فى حدود الشعرية فأمر لم يكن معروفا بعد<sup>(٢)</sup> .



ثم تنكشف فيما بعد إمكانيات التعارض بين اكتمال الوحدة الإيقاعية وعدم اكتمال الوحدة التركيبية النحوية ، وينتسب الأداء النغمي الشعري إلى نغمة إيقاعية ، ونغمة لفظية ، نغمة إلى نغمة تتحدد في ضوء توزيع العناصر العروضية ، ونغمة أخرى وثيقة الصلة بالمستوى النطقي ، ومن ثم تتجلى إمكانية الجدل أو الصراع بين هذين المستويين ، على نحو ما نجده - على سبيل المثال - في المقطوعة الهزلية التي كتبها أ . ك . تولستوي بعنوان « أعمد الخنجر أيها القتاتل الدرس » ، حيث يبتثق صراع كوميدي بين إيقاع « البالادا » ممثلاً في القصيد الاسطوري والمعائب اللفظي ممثلاً في لغة حياة اليومية :

يعطونك في كتفك ياستانيسلاف

ويعطون الآخرين في صدورهم .

أما أنا فلي كل الحق في أن « أعطى » النصيحة للسلطات !!

هل تريدني أن أخطب ابنتي « لدينيا » ؟

في مقابل ذلك

أمنحك وثائق اقتراض

مدتها ألف عام !!

وفي إحدى قصائد أ . فيدنيسكي ينشب الصراع بين البنية الإيقاعية السائدة ، التي تشير إلى راعية المتلقي نظائرها عند ليرمنتوف ، وبين التنغيم التراجيدي على المستوى اللفظي ، والذي يهمله عناصر حياتية هائلة ، لو أنها وجدت في سياق آخر لبدت وكأنها عناصر هزلية . وليس بممكنة أي من الطبقات البنائية للعمل أن تتمتع بحمل دلالات فنية مستقلة إلا حين يولف عن الارتباط التلقائي بمفهوم البيت الشعري لتتجلى فقط في أحد التجليين ، التحقق أو عدم التحقق ، أما التعاقب الكامل بين كل العناصر ، كما يلاحظ بصدد مشكلة الوزن والإيقاع ، فإنه قد انتقل إلى مستوى البنية النموذجية التي يتم استقبال النص الفعلي بالقياس إليها .

في الوقت ذاته نجمت عملية أخرى ، فلقد تحدثنا سابقاً عن أن حركة العمل الشعري لمدى لقانون مؤداه : درجة قصوى من القيود ، يعقبها هز صلابة هذه القيود وزعزعتها .

غير أنه لا بد من أن نؤكد أن مثل هذه النظرة تصح فقط حين نكون بصدد مستويات بنائية هل منها بمعزل عن الآخر ، كأن نكون - مثلاً - بصدد « تطور الإيقاع الشعري » أو « تاريخ الأسلوب الشعري » ، أما في الحركة الحقيقية للنصوص فإن الاهتزاز الشديد للقيود على أحد المستويات لا بد أن يقابله التزام شديد على مستوى آخر ، فالملاحج الاجبارية - إذن - تتحول إلى ملاحج اختيارية ، ويبدو - آنذاك - كما لو أن أية تعليمات أو قواعد قد ألغيت ، غير أنه - ولعل ذات الوقت - سرعان ما تتخرط هذه الملاحج الاختيارية في دائرة إجبار جديد ، وهكذا

نجد في الثقافة الشعرية للفرد العشرين أن الدرجة العالية من الدقة والتنظيم على المستوى القصوى  
أضحت أمراً ضرورياً في القصيدة ، وبالذات لدى تلك المدارس الشعرية التي مهجت للشاعر  
بهرية قصوى على المستوى الإيقاعي ، وبالمثل فإن الرومانتيكيين قد ألغوا - على ما بدا - كل  
التحاذير على ما يتعلق بالجنس الأدبي ، واللغة الأدبية ، ومفهوم الجليل والحقير ، ولكنهم  
في المقابل - أدخلوا قيوداً جديدة على المضمون الشعري .

## الموامش

(١) ينبغي أن نتذكر أن المقطوعة الشعرية الهجائية ( الإييجراما ) لم تكتب إلا عندما بدأوا يطالبون في الشعر الوضوح والتزوع إلى اللغة العادية ، وعندما بدأ اصطلاح « لغة الآلهة » يناسب مسحة من السخرية .

(٢) عوضا عن هذا التمايز الداخلي توفر نظام تمايزي أساسه البنية فوق الشعرية ، نعتى راية الأجناس الأدبية ، وفيما بعد يفقد الاختلاف النوعي بين الأجناس قيمته ويبدأ التمايز في التدهور الداخلي للشعر ينمو ويتصاعد .

## المقطوعة الشعرية Strophe

### باعتبارها وحدة<sup>(١)</sup>

إذا كان توزيع العسل الشعري إلى أبيات يعتبر توزيعاً نمطياً إجبارياً<sup>(٢)</sup> ، فإن توزيعه إلى مقطوعات شعرية يعتبر توزيعاً اختيارياً ، وهو - أى التوزيع إلى مقطوعات - يقابل توزيع النص الثرى إلى فقرات وفصول ، وكثيراً ما يتوأكب هذا التوزيع المقطعي مع تضمين خاصية الحكى أو القص فى تضاعيف العسل الشعري .

وفى النص المنقسم إلى مقطوعات شعرية تكون نسبة المقطوعة إلى البيت مناظرة لنسبة البيت إلى الكلمات ، ومن هذا المنطلق يمكن القول إن المقطوعات شأنها شأن الكلمات تنظم فى وحدات دلالية ، كملك التى نلاحظها - مثلاً - عند بوشكين فى « يفجيني أو تيجين » ، إذ نجد كل مقطوعة فيها تستع بدلالة متكاملة ، ومحور معنوى خاص ، هو ما يسمى بالجار الدلالي للمقطوعة ، ويتمثل فى الأبيات الأربعة الأولى من المقطوعة ، على حين تنهض الأبيات التالية بحمل الدلالات الإضافية والدلالات المتولدة من المركب الصرفى - الإعرابى .

ولا عجب فى أن نسبة معينة من المقطوعات تنحرف عن هذه الوتيرة ، كما يحدث فى المفارقة بين البيتين المقطعية والتركيبية أو بين بنية المقطوعة والإيقاع الصوتى - لا عجب من هذا حين تذكر أن حرية اقتضاء أو عدم اقتضاء هذا العنصر أو ذلك من العناصر البنائية هى بعينها التى تحدد قيسه .

وأبسط أشكال المقطوعة الشعرية هو المقطوعة ذات البيتين ، وفى هذا تتبدى إحدى الخصائص الأساسية فى المقطوعة ، نعى خاصية الثنائية أو الازدواج<sup>(٣)</sup> ، ولا نعى بهذا مجرد كون المقطوعة غير قابلة للانقسام كميًا ، بل وكونها - بنائياً - ذات طبيعية أولية ، بمعنى أن الأبيات الداخلة فيها متعادلة القيمة من الناحية البنائية ، ولا تنظم فى درج الترقى طبقاً لقيمتها .

خذ مثلاً من بوشكين فى « الشال الأسود » :

أطلع ذاهل اللب تجاه الشال الأسود ..

والروح الباردة ترتعد حزناً ..

حقيقة فى داخل المقطوعة الثنائية الأبيات يمكن أن تظهر نزعة إلى تغليب أحد البيتين ( عادة

ما يكون الأول ) على الآخر ، كما فى قول بوشكين - أيضاً - فى « الأخوة الصعاليك » :

كنا أخوين .. درجنا معا

وقضينا الشباب التعيس فى ضحك ..<sup>(٤)</sup>

يد أنه يمكن القول إن تدرج أبيات المقطوعة من الأساسى إلى الثانوى ، ومن المتبوع إلى التابع ، لا ينتظم على هذا النحو إلا فى الأشكال المعقدة من المقطوعات الشعرية .

هكذا نجد تشكيل المقطوعات Strophes فى قصيدة « الخريف » لبراتينسكى يتم طبقا لعلام منطقي واضح : الموضوع أو القضية = أربعة أبيات ، نقيضه = أربعة أبيات ، المركب (=) هناك ، وفى داخل كل مجموعة رباعية الأبيات تسود الأبيات ذات الأرقام الفردية والمختومة بلهافى مذكرة : بينما المجموعة الثنائية الأبيات تتكون من بيتين ينتهيان بقافيتين متعاقبتين ماكرتين ، بحيث يدوان فى هذه الحالة على مستوى من الندرة والصقل يضمن لهما وقع النتيجة ولهمة الحكمة المستخلصة . لنقرأ إحدى هذه المقطوعات :

عندما تصبح مشاعر الغضب  
حين تعول الأحزان العظيمة  
ومن أعماق القلب تبتق  
منتشية تماما ، ووحشية  
تلهو بالعظام بين ألعابها  
ساعتها ترتعد الشيبة الزقة  
ويأخذ الصبي اللاهى فى الشيع  
تسقط لبعته من يديه ، والسعادة  
تهجره إلى الأبد  
والانسان الحى فيه يموت .

يبد أن هذه النزعة التنظيمية التى تسلك نص تلك القصيدة عبر ست عشرة مقطوعة ، تعرض لبعض الانحراف عنها بأشكال مختلفة ، الأمر الذى يتحول بها من مجرد نظام منطقي مهم ، إلى مظهر حى للبنية الفنية .

من ثم نجد الأبيات الزوجية فى الرباعية الأولى من المقطوعة المشار إليها تقوم بمجرد دور إضافى - بمعنى الكلمة - بالنسبة للأبيات الفردية ، بل إنه يمكن إسقاطها دون إفساد المعنى :  
عندما تصبح مشاعر الغضب  
ومن أعماق القلب تبتق .

فهذان البيتان ( الفرديان ) يتوازيان دلاليا ، وخاصة أنهما يتميزان بطابع أسلوبى خاص ، ومن ثم فالأبيات الأساسية أو الغالبة تدور من حيث المعنى فى إطار أصوليات اللغة الراقية للقرن الثامن عشر ، أما بدائلها الدلالية فتتسم بطبيعة لغوية رومانتيكية واضحة ، تلك الطبيعة التى فى لفظها تصبح كلمات مثل « منتشية » و« وحشية » مجرد مترادفات تتزاح وتقترب كما لو كانت

أحادية الأصل ، كما يصبح تعبير مثل « صيحة الغضب » قادرا على أن يترجم إلى « عويل المزمع العظيم » .

وهكذا يرتبط البيت الأول بالبيت الثالث بما تعورف عليه من صلات تركيبية متعقبة . أما الرابعة الثانية في المقطوعة فتبنى على نحو آخر ، فالعناصر الرئيسية في الصياغة تنوزع إلى أبيات زوجية وأبيات فردية ، ثم إن كل شطر من الشطرين اللذين يتكون منهما 118 الجزء من المقطوعة يمثل بذاته وحدة دلالية وتركيبية ، على حين يمثل بالنسبة إلى الشطر الآخر موازيا دلاليا ؛ فالبيتان السابع والثامن ( في المقطوعة المذكورة ) يكرران المعنى العام للبيتين الخامس والسادس ؛ وإن كان التكرار حتى في هذه الحالة ينشط التمايز ، ففي الحالة الأولى ( البيتان الخامس والسادس ) يتعقد الطابع الشعري ، وكأنما عن عمد ( تاهو بالعظام ، بين الأنخاب ، الشبية التزقة ) ، بينما الجزء الثاني ( البيتان السابع والثامن ) يرسم لوحة طبيعية لا تسمح بها قواعد الفن الشعري الرومانتيكية ؛ بحكم أنها ليست مغزلة فحسب ، بل وميتدلة ، ومن ثم نرى كيف أن التعبير عن انطباع رومانتيكي بلوحة طمل دامع تسقط منه اللعبة وقد فقد الحياة - هذا التعبير قد ولد تأثيرا دلاليا خاصا بفضل تأثير هذه الملامح الأسلوبية بالذات .

وعلى مفصل البيتين الثامن والتاسع ينشأ توتر جديد ، فمن الناحية الشكلية التركيبية لا يتوهى الكلام بنهاية البيت الثامن ، إذ يعتبر البيتان الأخيران ( التاسع والعاشر ) استمرارا للكلام من الوجهة التركيبية ، بينما يتعلقان دلاليا بصورة الغلام الباكي فيما قبل ، ويتأكد هذا بما نلاحظه من أنه على الخافة بين البيتين الثامن والتاسع يرد ذلك التضمين<sup>(7)</sup> الذي يكاد يكون وحيدا في هذه المقطوعة ؛ بل ونادرا في النص كله على وجه العموم .

وبنفس القدر فإن التلقائية في بناء المقطوعة تبلغ من العظيمة إلى حد أن البيتين الأخيرين يدوان كما لو كانا جماع ما في المقطوعة من مغزى وليس فقط مجرد نهاية لإحدى لوحاتها ، ويلعب بالطبع دورا في هذا المقام أن ثنائية هذين البيتين تندرج في قرن واحد مع ما يسبقها ( الثنائية الأولى تحديدا ) وما يليها من ثنائيات مركبة .

وهكذا فإن التقاطعات المتعددة بين إحدائيات ولا إحدائيات الأنساق البنائية على المستويات المختلفة تجلو المقطوعة الشعرية Strophe كما لو كانت العلامة المستقلة والمتكاملة على مضمون غير قابل للتجزئة .

وإذا كان هذا هو شأن المقطوعة في علاقتها بما تتكون منه من أبيات ، فإنها في علاقتها بما تنسب إليه من النص الكامل المستقل لا تعدو أن تكون مجرد عنصر من عناصره . ومن ثم نجد المقطوعة في قصيدة « الخريف » - المشار إليها - لبرانتسكي تندرج في إطار البنية الموحدة للنص ؛ خاضعة لنفس التصسيم المنطقي المتمثل في : الموضوع - تقيضه - المركب . أما الموضوع أو التقيضية فهي التأكيد على جدوى العمل المبدول للطبيعة ، وأما تقيضه فهو التأكيد على عدم

ماوى عدل الشاعر المبدول للإنسانية ، ومن ثم ينشأ التقابل بين خريف الطبيعة السعيد الهادئ  
وخريف الشاعر المجدب العظيم .

أما التركيب فيلغى هذا التناقض عن طريق التأكيد على ما فى التراجم من عناصر ملهوية ،  
هذا علاوة على أن براتينسكى يتسلح بجرأة غير معهودة فى الحقبة الرومانتيكية جملة حين  
يركز ليس فقط على اللامبالاة من جانب الطبيعة ، بل وكذلك على تدنيها ، حتى فى تلك  
الظواهر التى كانت تبدو سامية ومضيئة بالنسبة للرومانتيكيين ، كالعواصف والزواج والكوارث  
المليحة :

انظر ها هي الزواج تنقل عاصفة  
والغابة تصعد أصواتها فى ضجة  
والحيط يساب مرغيا مزبدا  
وعلى الشاطي ترتطم الأمواج المجنونة  
هكذا يكون أحيانا عقل الجماعة الخامل  
فمن مرقده يعث  
صوتا ، صوتا سفليا ، يترجم عن أفكار الرعاع  
وقد تجد له صدى عاليا  
ولكنك أبدا لن تجد صدى لذلك الحدث  
أن الشتاء الدافئ قد عدى وراح .

إن خصوصية النشاط الإنساني ، والقدرة على إحداث الاستجابة ، تعنى فى التحليل الأخير  
لدرة على الاتصال ، الأمر الذى يتميز به عالمنا الدنيوى ، وهنا تتولد بنية دلالية شديدة التعقيد  
تهرز من خلالها خاصية الشاعر : استحالة التعبير الكامل عن الذات ، وهى الخاصية التى تبدو  
فأ لو كانت مزيجا من الإحساس بالإثم العميق والانتصار العظيم .

فى هذه البنية الدلالية المتكاملة تدرج المقطوعة كسجود عنصر ؛ إذ إن دلالة القصيدة ترتبط  
بتعاقب المقطوعات باعتبارها وحدات دالة ، مثلما ترتبط بالبناء المتكامل للنص الموحد - العلامة ،  
وهو البناء الذى يتطابق معه - بدوره - مضمون ذو وحدة غير منفصمة العرى . إن المقطوعة -  
أو لنقل الفترة الشعرية - تمثل بذاتها ما يبدو وكأنه مشروع مبنى على المقارنة بين قاعدتين  
شعريتين : فهى - من ناحية - تحظى بآلية معينة ، مثلها فى هذا مثل بقية مستويات القصيدة ،  
وهى - من ناحية أخرى - معمار دلالى .

لقد تحدثنا فيما مضى عن الدور الدلالى الخاص الذى تنعنه الثقافية فى القصيدة ، ولكننا  
لا ينبغي أن ننسى أن كلمة الثقافة ، علاوة على كل ما لها من قيمة فى البيت ، لا يتحقق لها  
وجود فعلى فى النسيج الشعرى بمعزل عن البيت الذى توجد فيه ، وبهذا الشكل فإن كل  
ما تحدثنا به عن مفاهيم التوازن والتقابل فى الثقافة ينبغي أن ينسحب كذلك - فى حقيقة

الأمر على علاقة الثنائية السائبة .دعى بذلك كل بيتين توجد بينهما قافية ، وهذا المنظور الآخر هو ما يعطى المقطوعة الشعرية قيمتها الأساسية .

فإذا كان كل بيت يمثل بذاته إضمامة من المعاني ، أو كلا دلاليا ، فإن المقطوعة في مقابل هذه الوحدات الدلالية الأولية تستهدف إبداع مستوى من البنية العلامية أكثر علوا وتعقيدا .  
انقرأ هذين البيتين من قصيدة « الابن والأم » للشاعر الكسندر بلوك :

الابن لم ينس أصله الأم .

الابن كر عائدا إلى عدم .

فلو أننا نظرنا إلى العلاقات الدلالية الناشئة من صلوات هذين البيتين لكان ضروريا أن نلاحظ البنية الدلالية المبشئة بالذات من تضام البيتين ، والتي لا تتحقق في كل بيت على حدة .

في هذين البيتين نرى أن الوقعين : الموسيقى والتركيبى ، على حد سواء ، تدعمهما القافية المتعاقبة ( نذكر هنا أن مثل هذا النوع من المناطع الشعرية لا يوجد في هذه القصيدة إلا في البداية والنهاية ، الأمر الذى يجعل له قيمة تعبيرية أكثر ) . غير أن التوازي الدلالي يتأكد

قبل كل شيء - على المستوى اللغوى ؛ لأن تكرار لفظه « الابن » في صدر كل البيتين يقترن ببعض المنظومات الدلالية من مثل : « لم ينس أصله الأم » ، « كر عائدا » ، ومثل هذا النمط من الأبيات يجعل مثل تلك المنظومات متطابقة الدلالة تقريبا ، وهنا تحظى كلمة « عدم » أو « الموت » بقيمة دلالية خاصة ، وإن كانت هذه اللفظة بدورها لا تتحقق بمعزل عن غيرها ، لأنها جزء من البيت : الابن كر عائدا إلى عدم ؛ فدلالة « الموت » تنتشر على رقعة البيت في اتجاه معاكس لاتجاه القراءة لكي تحيل البيت الثانى كله إلى نقيض للبيت الأول .

كل هذا واضح ومعلوم لنا بدرجة كافية ، ولكن الجديد الذى يجذب الاهتمام هو الطبيعة الدلالية الخاصة للقافية فى ذلك المتخطف ، فلو أننا نظرنا إلى التوافقى ممثلة فى الكلمات الخاتمة للبيتين : « الأم » ، « عدم » فمن السهل أن نقتنع بأن العلاقة الدلالية هنا غير متحققة على وجه العموم ، ومن ثم يبدو وكأن كل ما قلناه عن القافية ليس له ما يبرره فى هذا المقام . ولكن لتأمل المنظومة الدلالية المكونة لكل بيت من البيتين :

الابن + لم ينس أصله الأم

الابن + كر عائدا إلى عدم

فلو أننا صرفنا انتباهنا إلى كلتا المجموعتين الثنائى فى البيتين ، لاكتشفنا كل خواص القافية ، لأن كل مجموعة منهما تشكل مع كلمة « الابن » « مسكوكا » دلاليا خاصا ، وبهذا الشكل فإن القافية تندو وسيلة لارتباط الدلالي بين الأبيات فى جمائهما ، أكثر مما هى وسيلة لمجرد ربط كلمات الخواتيم .

ومن الحق أن البنية الشعرية البسيطة ، والتي تنهض على « المقطوعة » ، لا تلبى سوى المظهر الأولى للبناء الشعرى .



وبحكم أن طابع الصلة بين الكلمات داخل البيت يختلف عن طابع الصلة بين الأبيات في جملتها ، فإننا يمكن أن نتحدث عن تلك الخاصية الشعرية التي تتكون عن طريق العلاقة بين الصلات الإضافية داخل الأبيات والصلات السياقية بين الأبيات . ويمكن أن نعيد صياغة ذلك الوضع حين ندرج في البيت ما يسمى بالثقافية الداخلية ، وبهذا ، وبحكم قاعدة التناسب ، كأننا نخلق نوعاً من التكافؤ بين انشطر أو المصراع الشعري وبين البيت في جملته ، ونضعف - من ثمة - مقدار الصلات بين أبيات العمل الشعري .

وهذا التأثير نفسه يمكن تحصيله عن طريق الاختصار في المساحة الإيقاعية للبيت ، وعلى العكس من ذلك فإنه عند توسيع تلك المساحة يتنص الإشباع السياقي الناتج عن الصلات بين الأبيات .

وهذا التقابل بين ذينك النمطين من الصلات فوق اللغوية في النص الشعري : الصلات الإضافية والصلات السياقية ، تقابل نسبي إلى حد كبير ، فمن ناحية يمكن القول بأنهما ليسا سوى وجهين مختلفين لعملة واحدة ، لأن الظاهرة الشعرية في علاقتها بوحدها المختلفة يمكن أن تتحول بما فيها من صلات ، تارة إلى إضافية ، وطورا إلى سياقية ، بحسب اختلاف وجهة النظر ، ومن ناحية أخرى ، فإن كلا النمطين تبادلي ، أحدهما مع الآخر ، ومن ثم نحان تمايزاً معيناً في العلاقات ، وفي نفس الوقت فإنهما معا يشكلان بعلاقتيهما اللغوية وحدة تبادلية متكاملة ، يحكم أنهما ينتجان دلالة ذات أساس تركيبى متميز ، كما يستحيل توزيعهما توزيعاً كميًا ميكانيكياً إلى وحدات دالة ؛ ولأن هذا النسق من الدلالات لا يلغى ما عداه من المعاني اللغوية ، بل يتوأكب معه ، ويشكل معه مركبا ثنائى التكوين متفاعل الطرفين ، فإننا هنا - أيضا - نلاحظ نسوا متزايدا في خاصية التنوع ، فلو أننا حددنا - نسبيا - الصلات الشعرية الداخلية بحسبانها صلات داخل التركيب أو السياق ، فإننا نستطيع أن نلاحظ أن المقطع الشعري المزدوج ( ذا البيتين ) يمتاز عن كل ما عداه من أشكال المقطوعات الشعرية بالأناقة التركيبية البالغة ، وليس مصادفة أن هذا المقطع المزدوج يلعب في كثير من القصائد دور المغانسة ، مثلما لاحظناه في الجزء الذى اقتبسناه من قصيدة « الأبن والأم » .

واستقلال البيت الشعري دلالياً يعنى - إلى حد ما - اكتماله تركيبيا ، وهكذا فإن البيت المقطوف من الكيان الشعري يمثل بذاته - قبل كل شيء - وحدة تامة من الناحيتين الصياغية والمعنوية ، ومن هنا فإن البيت النموذجى في المقطع المزدوج لا يمكن أن يكون بخاصة قصيرا من حيث المدى ، كما أن التدوير في مثل هذه الحالة لا يتحقق إلا بصفة استثنائية ، وفي حالة ما إذا كان المقطع المزدوج يمثل حكاية متكاملة فيما بينها .

وتدليلا على هذه الحقيقة نجد القطعة الأولى من قصيدة نيكراسوف « العجوز مازاى والأرانب البرية » تتوزع إلى مقاطع مزدوجة تبلغ الخمسة والثلاثين عددا ، ومع ذلك لا نجد التدوير في داخل بيتى المقطع سوى مرتين ، كما لا نجده في الانتقال من مقطع إلى آخر سوى

أربع مرات ، ورغم ذلك لا تمثل هذه الحالة سوى ظاهرة ثانوية غير غالبية ، كما أنها لا تنبأ من تعريف ملحوظ لأعراف البنية الشعرية ، أما في قصيدة « النشال الأسود » لبوشكين فإن مدار ست عشرة مقطوعة لا نجد تدويرا واحدا .

غير أن تعقد المعنى الشعري الإضافي يفضي إلى أمر آخر ، وهو أن هذا المعنى لا يمكن أن ينحصر التعبير عنه داخل حدود البيت الواحد ، فكل بيت من بيتي المقطع المزدوج ( الثنائي الأبيات ) يجد امتداده في شكل بيت تال ، وهذا بدوره يتصل بتاليه ، وهكذا تنبثق المقطوعة الرباعية ، وفيها يعتبر البيتان الثاني والرابع تطورا للبيتين الأول والثالث ، الأمر الذي يسمح باختصار مساحة البيت ، كما يسمح بربط أبيات القصيدة لا بمجرد ثنائيات الأسطر ، بل برابعياتها ، مما يضاعف من القيمة النسبية للعلاقات السياقية .

وتوزيع النص إلى مقطوعات شعرية يكرر - وإن يكن على مستوى أعلى - ما يحدث بالنسبة إلى الأبيات الشعرية ، فكما أن انبثاق البيت يتولد عنه ضربان من الصلات : صلات داخل البيت ، وصلات بين الأبيات بعضها البعض ، فكذلك انبثاق المقطوعة يتولد عنه ضربان من الصلات : صلات داخل المقطوعة ، وصلات بين المقطوعات بعضها البعض ، والقياس بالطبع - مع الفارق في الحالتين ، ولكن يمكن بحسن القول بأن العلاقات بين المقطوعات تكرر على نحو آخر - تلك العلاقات التي تتولد من التقابلات الدلالية بين الأبيات ، كما أن الصلات الداخلية بين المقطوعات تحدد انبثاق صلات إضافية معينة داخل كل مقطوعة وتبين أبياتها ، وهي صلات تتوازي مع تلك التي تتولد بين الكلمات في البيت .

ومما يؤكد هذه النظرة تلك الملحوظة المثيرة من تاريخ الشعر العالمي ، فمن المقرر أن نشأة شكل المقطوعة أكثر تعقيدا من نشأة شكل الثنائيات ، وقد تزامن مع نشأة المقطوعة في أغلب الثقافات القومية ( في الشعر الشفاهي ، ثم في الشعر المكتوب متأثرا بالشعر الشفاهي ) تميز ظاهرة الترجيع refrain ( اللازمة ) ، وهذا عين ما حدث - بشهادة ابن خلدون - عند تطور القصيدة العربية الكلاسيكية إلى زجل شعبي ، ففي الزجل تصبح اللازمة المتكررة هي الصوت الأساسي ، به يبدأ العمل ، وإياه يكرر بعد كل مقطوعة ثلاثية الأبيات موحدة القافية ، وهي كل مرة تتردد هذه اللازمة تكتسب ظلا دلاليا معيناً (٧) .

وهذه اللازمة - أو القرار - لا تعتبر وحدة بنائية مستقلة قائمة بين كل مقطوعتين ، إنها بالأحرى تتسبب ويستمرار إلى المقطوعة التي تسبقها ، ويتأكد هذا في ضوء ما نلاحظه من أن اللازمة في الأغنيات البروفنسالية القديمة تتحد بقافيتها مع قافية البيت الأخير في المقطوعة ، فإذا اعتبرنا المقطوعة مشابهة - ولو من حيث الظاهر - للبيت الشعري ، أمكن القول بأن اللازمة بالنسبة لها تقوم مقام القافية بالنسبة إلى البيت .

إن تكرار اللازمة أو القرار في المقطوعة يلعب نفس الدور الذي تلعبه ظاهرة التكرار في قوافي الأبيات ؛ فمن ناحية ، يبدو في كل مرة ، التنوع من خلال الوحدة ، ومن ناحية أخرى ،

تبدو المقطوعات المختلفة وكأنها كلاً منها تقابل الأخرى ، على حين هي مؤثرة فيها متأثرة بها ، الأمر الذي يشكل كلاً دلالياً شديد التعقيد ، حتى تبدو المقطوعة - أو الدور - عند مستوى من المستويات وكأنها بيت شعري قافيته هي اللازمة أو التقرار . وفي نفس الوقت تتولد - كما لاحظنا - علاقات تكاملية داخل المقطوعة ، تحظى - بدورها - بمعنى دلالي معين ، ويمكن أن نسوق كمثال هذا ما نلاحظه من خاصية موسيقية ميلودية خالصة في البنية الدورية ، وهي خاصية التنغيم .

إن توزيع النص الشعري الريح إلى وحدات مقطعية مطردة يخلق - وبخاصة إذا كانت هذه الوحدات المقطعية معقدة التركيب - قوة دفع نغمية تفضي ، فيما يبدو ، إلى تقليص الثقل النوعي للعنصر الدلالي لحساب العنصر الموسيقي ، هذا إذا أمكن التوازي بينهما في الشعر ، ومع ما يبدو في هذا من تناقض غريب عند الوهلة الأولى ، فإن هذه البنيات المقطعية بالذات ، وكل ما يسودها من اضطراب نغمي ، تبدو أكثر مواءمة للأجناس القولية غير « الموسيقية » ، صحيح أن « بوشكين » لم يلجأ إلى مقطوعات من هذا النوع في قصائده الرومانتيكية ، ولكنه يفضلها في رائحته « فيجيني أونيجين » وكذلك في « بيوت في كلومنيا » ، كما أن « ليرمنتوف » باوذبها في عمليه « ساشكا » و « حكاية من أجل الأطفال » ، وربما لم يكن هذا أو ذاك بعض مصادفة لأن اضطراب نغم المقطوعات في هذه الأعمال يصبح بمثابة القاعدة التي يتكى عليها ما نلاحظه فيها من وفرة الإيقاعات النثرية الناجمة عن تنوع البنيات التركيبية<sup>(٨)</sup> : الأمر الذي يعتبر غير عادي تماماً بالنسبة لنص كالشعر ، وهكذا تحظى التنعيمات النثرية بقيمة ازدواجية في نظام التفتيح ، وتبدو - من أجل هذا - كما لو كانت أكثر حدة وبروزاً عما هي عليه في الكلام العادي . ولاشك أن ظاهرة الازدواج أو الثنائية المشار إليها معروفة جيداً لكل من قرأ « فيجيني أو نيجين » على الأقل ، فهنا بالتحديد نستشعر حيوية الكلام الشعري وطبيعته ( ثورته بتعبير بوشكين ) على نحو أكثر تميزاً ، فلئن كانت رواية بوشكين هذه تنبئ على ما هو معهود في معجمه الروائي وأبنيته التركيبية ، فإنها تمتاز بخاصية اللغة الأكثر أدبية ، الأمر الذي يحو أثر ما عسى أن يكون قد لوحظ من « نثرية » غير عادية .

## الهوامش

- (١) يقصد بالمتطوعة الشعرية Strophic المقطع الشعري أو الفقرة من القصيدة : . . . تنوزع القصيدة إلى متطوعات طبقاً لتوائين الشعر الأوربي ( المترجم ) .
- (٢) يسكن أن نسوق ضمن التوزيعات الاجبارية للنص الشعري انشطار الكلمة إلى عناصر أصغر منها . كالفونيم والمورفيم والمقطع ، غير أن مثل هذه الأقسام ذات طبيعة اشتقاقية ابتداءً . فتوزيع النص إلى كلمات يتبثق من كونه مكتوباً فعلاً بلغة ما ، أما توزيعه إلى وحدات أصغر من الكلمة فينتبثق من قرينة كونه نصاً شعرياً .
- (٣) الثنائية والازدواج تعنى ثنائية التكوين وهي المحور الذي يدور حوله المنهج البنائي .
- (٤) بوشكين : الأعمال الكاملة - المجلد الرابع - موسكو سنة ١٩٣٧ - ص ٢٧٣ .
- (٥) يقصد المركب من الموضوع ونقيضه ( المترجم ) .
- (٦) يقصد تعليق المبتدأ في نهاية البيت الثامن ( السعادة ) بالخبر في بداية البيت التاسع ( تهجره ) ( المترجم ) .
- (٧) عن طبيعة الزجل يراجع :
- رامون ميننداس بيدال : الأعمال المختارة - موسكو سنة ١٩٦١ صفحات ٤٦٩ - ٤٧١ .
- أما القصيدة فنبي شعر احتفالي ينتمي إلى تراث الشعر العربي والفارسي . وهي تبدأ بيتين لكل منهما قافيته ، ثم عدة أبيات متحدة القافية وهكذا . أما الزجل فهو ضرب من الاغنيات الشعبية العربية - الاسبانية . ( وأغلب الظن أنه يشير بالقصيدة هنا إلى الموشحة ) .
- (٨) انظر : ج . او . فينوكر : الكلمة والبيت في « بفجيني أو نيجين » - في مجموعة « بوشكين » - موسكو ١٩٤١ .

## إشكالية الموضوع الشعري

إن إشكالية البنية الموضوعية بكل حجبها لا يمكن أن تطرح للبحث في حدود كتابنا هذا ، إذ إن القوانين العامة التي تحكم البنية الموضوعية تمس الشعر كما تمس النثر ، بل إنها - أكثر من هذا - تتجلى في النثر على نحو أشد وضوحا ومنطقية عنها في الشعر ، وفيما عدا هذا فإن الموضوع في النثر والموضوع في الشعر ليسا نفس الشيء ، ولكن الحدود بينهما ليست - أيضا - مما لا يمكن اختراقه ، ففي ظل بعض الظروف يمكن للبنية النثرية أن تمارس على التاج الشعري تأثيرا ضخما جدا ، الأمر الذي يتبدى على وجه الخصوص في حقل الموضوع ، ومن الوقائع المعروفة جيدا في تاريخ الشعر أن تجد في القصيدة موضوعا ذا طابع مقال أو روائي أو قصصي ، ومن ثم فإن حل كل الإشكالات النظرية المتعلقة بهذا الجانب أمر يقتضى جهودا بحثية مضيئة في نظرية الشعر ، ولهذا نقنع بمعالجة الموضوع من تلك الزوايا التي تختص بالشعر وحده .

إن الموضوعات الشعرية تتميز بدرجة من العمومية أكبر كثيرا من تلك التي تتميز بها موضوعات النثر ، فالموضوع الشعري لا يدعى كونه تناولا لحدث ما بعينه ، حدث عادي ضمن أحداث كثيرة غيره ، بل هو تناول لحدث رئيس وأوحد ، هو حقيقة الوجود الذاتي ، وفي تلك النقطة يقترب الشعر إلى الأسطورة أكثر منه إلى الرواية ، ولهذا فإن تلك البحوث التي تتخذ من الشعر الغنائي مادة تسجيلية تستهدف إعادة صياغة سيرة الشاعر<sup>(١)</sup> تبتدع في النهاية صورة ميثولوجية للشاعر وليس صورة حقيقية . إن حقائق الحياة لا يمكن أن تغدو موضوعا للشعر إلا بعد إعادة تشكيلها على نحو معين .

ونسوق على ذلك مثلا واحدا ، فلو أننا لم نكن نعرف ظروف نفى « بوشكين » إلى الجنوب ، واستخدمنا فقط تلك المادة التي يسنحنا إياها الشعر ، لتولد فينا الشك : « هل كان بوشكين منفيًا .. ؟ » ؛ صحيح أن شعره ذا الصبغة الجنوبية لا يحدثنا صراحة عن « النفى » ولكنه - عوضا عن ذلك - يذكر الفرار واخروب الطوعي أكثر من مرة :

باحثنا عن انطباعات جديدة

أفر إليك ، يا وطني الأم

( من قصيدة : حبا ضوء النهار .. )

- هارب باختياره

ضاق صدره بالضوء وبالنفس وبالحياة

( إلى أوفديا )

قارن هذا بما ورد في عمله الشعري « الأسير القوقازي » من إيساءات تعمل بوضوح .  
السيرة الذاتية :

هارب من الضوء ، صديق للطبيعة

هجر وطنه الأم

وطار إلى بلد بعيد

مع طيف الحرية السعيد

إن بوشكين يفتخر في غضون ذلك بمنفاه ، وليس صدفة أن يدرجه في عداد أحداث حياته التي يمكن مقارنتها - بكل اعتزاز - بفترة اعتقال الشاعر ف . ف . ريوفسكي الذي يقول :

بالاعتقال ..

أصبحت أكثر شهرة بين الناس

وليست هناك مبررات كافية للاعتقاد بأن صورة الهروب أو الفرار الاختياري هي مجرد بديل رقابي لصورة النفي ؛ إذ إن بوشكين في قصائد أخرى يحدثنا عن « الإبعاد » و « الطرد » ، وفي بعض آخر من أعماله يذكر « الاعتقال » و « القفص الحديدي » .

ولكى نفهم معنى « تحويل الصورة » من « منفي » إلى « هارب » يتحتم أن نتوقف عند أسطورة رومانتيكية نمطية هي التي حددت ميلاد هذا الضرب من الموضوعات .

إن انهجاء الاجتماعى الراقى فى عصر التنوير خلق من الموضوعات ما جعل من المركب الكلى لمنظومة الأفكار الفلسفية الاجتماعية فى هذه الفترة قاسما مشتركا ؛ إلى حد أنها أصبحت تمثل نموذجا ميثولوجيا مستقرا ، وفى هذا النموذج - « الموديل » يتوزع العالم إلى محيطين اثنين : - محيط العبودية ، وسلطة الخرافات ، محيط « المدينة » و « القصر » و « روما » ، ثم محيط آخر ، حيث الحرية والبساطة : والكدح ، والطبائع العملية ، وحيث « الريف » و « الأكواخ » و مساقط الرأس » ، ويشتمل الموضوع عند هذه النقطة فى القطيعة بين البطل والعالم الأول ، والفرار الاختياري إلى العالم الثانى ، وقد استغل هذا الموضوع مبدعون عديدون من أمثال : ديرجافين ، ميلونف ، فيازيمسكى وكذلك بوشكين<sup>(٢)</sup> .

إن النصوص الشعرية التى من هذا النوع تمثل إحداثا للموضوع على النحو التالى : من عالم العبودية - إلى فرار البطل - إلى عالم الحرية ، وبالإضافة إلى ذلك فمن المهم أن نلاحظ أن كلا من عالمى العبودية والحرية يتجسد عبر مستوى واحد ؛ فإذا كان أحدهما « روما » كان الآخر « الوطن الأم » ، وإذا كان أحدهما « المدينة » كان الآخر « القرية » ، وهكذا يواجه أحد الطرفين الآخر سياسيا وأخلاقيا ، وإن لم يكن بنفس الدرجة من التحدد عند جميع الشعراء ، فمن الطريف أن نلاحظ أن مكان النفي عند « راديشيف » معين بكل دقة جغرافية ممكنة .

أما في العصر الرومانتيكي فإن مثل هذا الموضوع يطرح على نحو آخر . فالعالم الرومانتيكي ليس منشغلا إلى عالين محددتين متقابلين : عالم العبودية وعالم الحرية ، بل بالأحرى - ممثل في دائرة ثابتة ضيقة ، وهي دائرة العبودية ، وخارجها عالم لا نهائي . محدود ، هو عالم الحرية . وإذن فالموضوع التنويري عبارة عن انتقال من وضع إلى آخر ، ونقال له نقطة بداية وله نقطة نهاية ، على حين أن الموضوع الرومانتيكي عن الحرية ليس انتقالا وإنما هو انطلاق ، إن له قاعدة انطلاق ، وله اتجاه بدلا من نقطة النهاية ، وهو مفتوح بالأساس ، على اعتبار أن الرومانتيكية تنظر إلى التحول من نقطة ثابتة إلى نظيرتها على أنه مرادف للسكون ، بينما تنظر إلى الحركة ( التي تساوي الحرية في دلالتها ، ومن هنا الإلحاح الرومانتيكي على مقولة : الحرب يعني الحرية ) باعتبارها تجارزا مستمرا .

ومن ثم فإن « النفي » دون حق التملص منه يسكن أن يتحول في الإبداع الرومانتيكي إلى « هروب شعري » أو « فرار أبدي » أو « انقلاب » ، ولكنه لا يمكن أن يصور على أنه اعتقال لمي « كيشينوف » أو نقي إلى « أوديسا » .

وعلى هذا النحو فإن الموضوع الشعري يعني ضربا من التعميم النسبي ، يعني الاستعاضة عن « الارتطام » و « الانحصار » بطاقم من النماذج الأساسية التي يتميز بها الفكر الشعري يمكن في غضون تطوره أن يتجلى الموضوع الشعري على نحو أكثر تحديدا ، مقتربا وعن وعي ، من المواقف الحيوية المباشرة ، ولكن هذه المواقف - بدورها - تختار بحيث تكون في حالة بلص أو وفاق مع نموذج ذاتي أساسي ، ويستحيل أن تكون خارج نطاق العلاقة معه .

إن قصيدة بوشكين « هي » ( سنة ١٨١٧ م ) تنتهي بهذه الخاتمة : « إنني بالنسبة لها لست هو .. » قارن هذا بقول ماياكوفسكي :

« هو » و « هي » - تلك أسطورتى الشعرية .

ليست الفضاءة في أن أكون من جديد أنا

إنما الفضاءة في أن يكون « هو » - هذا « أنا »

أو أن تكون « هي » -

صاحبتي ...

إن العلاقة مع تقاليد النماذج الشعرية الغنائية تلد في أمثال تلك الحالات تأثيرات دلالية متنوعة ، ولكنها - على أية حال - تظل منعمة بالمعاني ؛ ذلك أن من أبرز الملامح المميزة للشعر قدرته على تمثيل كل دفع المواقف الحياتية عبر نسق من المواضيع الغنائية المحدودة نسبيا ، بينما لتوقف طبيعة هذه الأنساق بدورها على عدد من الموديالات أو النماذج العامة للعلاقات الإنسانية ونعولاتها تحت تأثير النماذج النمطية للثقافة .

ثم خاصية أخرى مميزة للموضوع الشعري ، تلك هي أنه يتوفر فيه ضرب من الإيقاع ،

التكرارية التوارى ، وفي أحوال معينة يمكن الحديث - بحق - عما يسمى « تقفية المواقف » ،  
وصحيح أنه يمكن أن تتسرب نفس هذه الخاصية إلى النشر ( نعني بذلك تكرارية التفاصيل ،  
أو تكرارية المواقف والأوضاع ) ، كما يمكن أن تتسرب - مثلاً - إلى غيره من الفنون كالسيميائية ،  
ولكن النقد في تلك الحالات الأخيرة ، وتحت وطأة إحساسهم بتغلغل قواعد البنائية الشعرية ،  
سرعان ما يتحدثوننا عن « شعرية الفيلم » أو عن « البنية الملائمية للموضوع النثري !! »



## الهوامش

(١) فى هذا يكمن خطأ الدراسة - ولو أنها قيمة - التى كتبها أ . ن . فاسيلوفسكى من جوكوفسكى .

(٢) شعر الفرار فى القرن الثامن عشر ذو نمط واحد ، وموضوعه ينتظم على النحو الآتى :  
شخصية محورية نمطية تطرح نفسها كالتالى :

« لست حيوانا ، ولا شجرة ، ولا أنا عبد ، بل إنسان » .

أما النص فيدور حول أن مثل هذه البطل لا يتصالح - من ناحية - مع العالم الذى يهرب منه ، كما أنه لا يريد - من ناحية أخرى - تغيير نفسه : « أنا كما أنا ، كما كنت ، وكما أنا كائن وكما سأكون ، أبد الدهر » ...

## الغريب في النص الشعري

إن علاقة النص بالنظام اللغوي تبني في الشعر بطريقة خاصة ، ففي التعامل اللغوي العادي يقوم متلقي الرسالة بفك النص وحل رموزه بواسطة منظومة من شفرات اللغة ، وإن كانت معرفة هذا المتلقي بتلك اللغة بالذات ، وبأن النص المبلغ إليه ينتمي إليها بالتحديد ، كل لا يتسنى إلا عن طريق مواضعة ميدئية تسبق واقعة الاتصال اللغوي .

أما استقبال النص الشعري فيتم على نحو مختلف بالمرّة ؛ لأن النص الشعري يحيا عبر شبكة معقدة من الأنظمة الدلالية المتعددة ، « واللغات » المتعددة ، هذا فضلا عن أن إبلاغ الرسالة باللغة التي يتم الإبلاغ بها<sup>(١)</sup> ، وقدرة المتلقي على فك رموزها ، واستطاعته أن « يشق » الجديد من الأنساق الفنية من خلالها - كل ذلك يشكل قاعدة ما يعرف « بإبلاغ » النص .

من هنا فإن متلقي الشعر بمجرد أن يستمع إلى نص غير منظوم في إطار ما يتوقعه من أبنية ، وغير متاح في حدود ما يتعامل معه من لغة ، بمعنى أنه يمثل تلقائيا فئدة لنص آخر ، بلغة أخرى ، فإن هذا المتلقي سرعان ما يحاول ، وأحيانا بطريقة بالغة التحكم ، أن يفك مغالبي هذه اللغة . قد تكون العلاقة الفنية والثقافية والفكرية بين هاتين اللغتين علاقة القريبى والمماثلة ، وقد تكون - على عكس ذلك - علاقة البعد والمخالفة ، ولكنها - في الحالتين - تضحى منبعا لسط جديد من التأثير في المتلقي .

ولنتوقف - على سبيل المثال - عند قصيدة بوشكين « روسلان ولودميلا » ، فمن المعروف أن هذه القصيدة لم تكن تروق لجسيرة نقاد العشرينيات من القرن الماضي ، والآن ، فإننا نحن لا نكاد نشعر بما لا يروق في هذا العمل الإبداعي ، ولكن هل كانت الجماهرة المترتبة من فراء فترة بوشكين على شاكلتنا ؟ أتراهم لو كانوا قد قرأوا : « الجار الخطير » و « عذراء أورليان » « ليوشير » ، أو القصائد المكشوفة « ليارنى » ، أو لو كانوا قد تعرفوا مباشرة - لا بالسماع فحسب - على « فن الحب » « لأوفيد » ، والأوصاف الفاضحة « لبترونى » و « يوفينال » و « بوكاسيو » - أتراهم كانوا سيعجبون بحق ، ولو ببعض الأبيات الخافلة بالتورية ، والمناظر الإباحية ؟ ويتبني أن لا ننسى هنا أن قصيدة بوشكين تلك قد ظهرت في طبعة خاضعة للرقابة ، وفي فترة كانت الموازنة الخلقية فيها مرعية ، ربما أكثر من الساطة السياسية ، ومعنى ذلك أنه لو كان في النص ما يחדش آداب اللياقة العامة خدشا حقيقيا لما كان هناك شك في مع القصيدة بواسطة الرقابة ، ومحصلة ذلك أن عدم الإعجاب بتلك القصيدة كان من نمط آخر ، نعت أدبي . إن القصيدة تفتح بهذه الأبيات :

موم الأيام المنصرمة من زمن

## أساطير سحيفة القدم

إن هذين البيتين عبارة عن اقتباس من « أوسيان »<sup>(٢)</sup> ، وهو اقتباس معروف جيدا لقارئى هذه الحقبة ، وتضمنه القصيدة يُرادُ به الزج بجمهرة المتلقين فى منظومة معينة من العلاقات الثنائية والفكرية ، نعى تلك المكابذات البطولية الاجتماعية التى يتضمنها النص ، وقد عمدت منظومة العلاقات المذكورة إلى مواقف معينة ، بكل ما تسمح به هذه المواقف من تداعيات ، فلو أمكن فيها - على سبيل المثال - أن تتواكب الأحداث البطولية مع الأصباغ الرثائية ، ولكنه لم يكن ممكنا أن تتواكب نفس تلك الأحداث مع الأصباغ الهزلية أو الشهوانية أو الخيالية ، ومن المعروف أن « ماكفرسون » حين وضع « أوسيان » وضعها على أساس نصوص أصلية لشعراء الملاحم البطولية ، ومن ثم حاول بالحاج أن يطرح جانبها كل الأحداث الخيالية ، متبعيا لمس الطريقة التى اتبعها المترجمون الروس والألمان فى ترجمة « ماكث » ، حين اطرسوا جانبها مناظر الساحرات ، فى الوقت الذى لم تكن « الفانتازيا » فى مسرحية « العاصفة » أو « حلم ليله صيف » لتثير حيرة أحد ، إذ لم يمتزج بها شىء من الأصباغ البطولية . إن المفتاح « الأوسيانى » للنص ( يعنى الصلة بين الاقتباس ونص بوشكين ) لا يخضع لمجرد المصادفة ، فلو قد ذكرتنا به فيما بعد جملة الأحداث والنصور والأوصاف . ( نذكر على سبيل المثال روسلان وهو فى أرض المعركة ) .

بيد أننا نجد من الأجزاء التالية فى النص ما ينبئ على نحو لا يتسجم بالقطع مع تلك الاقتباسات « الأوسيانية » ، إذ سرعان ما يندرج فى النص نسط آخر من الأنساق الفنية ، نسق نسق القصيدة « البطولية » الهزلية ، وهو نسط كان هو الآخر معروفا تماما للقارئ ابتداء من النصف الأخير للقرن الثامن عشر ، ويتجلى فى طائفة من الملاح منها الأسماء الشرطية التى تتردد فى نتاج كل من باهوف ، شولكوف ، ليفشين ، ومنها الموضوع النمطى الذى يكرر عادة حول اختطاف العروس . ومن الحق أن يقال إن هذين النمطين من الأنساق الفنية ( الأوسيانى والبطولى الهزلى ) غير متوائمين فى علاقتهما ببعضهما البعض ؛ إذ إن النسق « الأوسيانى » يعتمد على التأمل الذاتى والنفسى ، حين يركز النسق البطولى الهزلى على الاهتمام بالموضوع ، وعلى الأحداث الخيالية والمخاطرات ، وليس من قبيل المصادفة ذلك الفشل الذى منى به « كارامازنى » الذى ألقى إينا بقصيدة عن « إلب مورومتس » ، دون أن يكثر بمسألة وحدة أسلوب القصيدة البطولية ، نعى ما فى هذا الأسلوب من ازدواج التأمل بالسخرية .

ولكن هذا الضرب من الموازنة بين ما لا يتواءم بطبيعته من البنيات لا يستغرق كل التناقضات النهائية فى مطولة « روسلان ولودميلا » ، فالشهوانية الأنيقة التى تستلهم روح « بوجدانفيتش » أو « باتيوشكوف » ( وكلاهما قريب من الآخر فيما يرى كارمازين ، وكما هو ثابت من توكيده المنهجى بأن بوجدانفيتش هو رائد ما يسميه « بالشعر الخفيف » ) ، والأبيات الشعرية المزخرفة من قبيل :

تساقط الملابس الغيـرى (٣)

على الأسيطة القيصريـة .

- كل هذا يتواكب مع أبيات أخرى ذات نوعة طبيعية تتحدث عن « الديك » الذي احتفظت الحدأة محببته ، أو يقترب بشيء من الحكم والمواعظ « الفولتيرية » عن الإمكانيـة ، المادية والبدنية لإحدى شخصيات العمل ( تشير نمور ) ، أو عن مستوى الأفلاطونية في العلاقة بين البطلين المحورين فيه .

أما الإشارة<sup>(٤)</sup> إلى الفنان أورلوفسكى فإنها حرية بأن تقحم النص في منظومة المتأثر الرومانتيكية التي كانت شديدة الجدة هذه الحقبة ، والتي - من ثم - كانت خصوصية الاحساس بها . أما الاقتباس من أغنيات « جوكوفسكى » الشعرية فإنها لا تستدعي إلى الذاكرة اللغة الرومانتيكية الفنية إلا بهدف تعريضها للسخرية العميقة .

إن نص القصيدة ينتقل في حرية ، ودرجة غير عادية من اللامبالاة ، من نظام معين إلى آخر ، مزيجاً هذا أو ذاك ، الأمر الذي يجعل المتلقي لا يكاد يعثر في مذخوره الثقافي على « لغة موحدة » لمجموع الأثر الشعري ؛ فالنص يتحدث بأصوات عدة ، والتأثير الفني ينبثق من توزيع هذه الأصوات ، بغض النظر عما عساه يبدو من عدم تناغمها .

هكذا ينجلي المغزى البنيوي « للكلمة الغريبة » ؛ فشأنها في النص كشأن الجسم الغريب حين يلتقى به في سائل ما ، إنه حين يلتقى به يشير على سطح السائل ما يشير من البلورات والفقايع ، أي أنه يجلو خصوصية الخلول المذاب ، وهكذا تفعل « الكلمة الغريبة » حين تنشط بنية النص بمجرد عدم تطابقها الوهلي مع هذه البنية .

من هنا يبدو واضحاً قيمة « الشوائب » التي تصبح المياه بفضلها أكثر هدوءاً ، حسب تعبير « تولستوى » ، فنحن لا نشعر بالبنية طالما هي لا تقارن ببنية أخرى ، ولا تتعرض لصدع في نظامها ، لأن هذين الأمرين وحدهما هما وسيلتا تنشيط البنية الفنية ، وفيهما سر حياة النص الأدبي .

إن أول من جعل مشكلة « الكلمة الغريبة » مادة للبحث هو م . باختين<sup>(٥)</sup> ، وفي أعماله نلاحظ الصلة بين إشكالية « الكلمة الغريبة » وقضية جدلية الخطاب الأدبي ؛ « فعن طريق التراسل المجرد بين الكلام الغريب والسياق النصي المؤلف ، تنشق علاقة شبيهة بتلك التي تربط بين الملاحظة وردّها في سياق الحوار ، وبذا نفسه يصبح المؤلف قبالة بطل عمله ، لتولد من ثمة جدلية العلاقة بين أحدهما والآخر»<sup>(٦)</sup> .

إن هذا الاعتبار المشار إليه شديد الحيوية بالنسبة لكل الأعمال الأدبية التي من قبيل « يفجيني أونيجين » ، تلك الأعمال التي تزدهم بوفرة من الاقتباسات ، والاحالات الأدبية والفكرية والسياسية والفلسفية ، الأمر الذي يفضي إلى إفعام العمل بعدد من السياقات والأصوات التي تصدع أحادية النص .

وهذا الذي قلناه يكشف عن صراع حيوى آخر ، خاص بالبنية الشعرية ؛ ذلك أن الشعر ، باعتباره - من الناحية اللغوية - ضرباً من الكلام ، ينزح إلى الذاتية أو أحادية الصوت ، وسواءً هل بنية شكلية فى الفن تجنح إلى أن تصبح بنية مضمونية ، فإن ذاتية الشعر سرعان ما تحظى بأهمية إنشائية ، بمعنى أنه قد يؤول ، فى بعض الأنظمة ، كإبداع غنائى ، وفى بعضها الآخر كإبداع موضوعى - غنائى ، يتعلق هذا أو ذلك بما يعتبره المتلقى مركز الثقل فى العالم الشعرى غير أن قاعدة أحادية الصوت فى الشعر تخوض ضرباً من التناقض مع التدفق الدائم للوحدات اللغوية داخل الإطار العام للبنية الفكرية ؛ إذ يجرى فى النص ، وطيلة الوقت ، دفع من الأنظمة المختلفة ، وتشابك طرق عديدة لتأويل العالم ، وإعادة تنظيمه ، عبر عديد من اللوحات ؛ وهكذا يغدو النص الشعرى متعدد الأصوات فى أساسه .

ولقد يكون من اليساسة بسكان أن تثبت التعدد الداخلى للأصوات فى النص الشعرى ؛ وذلك فى ضوء نماذج مما يسمى بشعر المحاكاة المشجائية ، أو حتى فى ضوء حالات من الاستغلال الصريح لتنويع التفعيمات أو تقابل الأساليب كل مع الآخر ، ولكننا سنكتفى بالنظر فى كيفية لعن هذه الظاهرة من خلال عمل إبداعى أحادى الصوت فى الأصل ، ولكنه سرعان ما يتدرج ، ومن رعى ، فى إطار عالم شعرى أبدعه فى دقة شاعر مثل إنوكتى أنيسكى . لنقرأ قصيدته المعنونة ، مزيد من السوسن « فى ضوء هذا المنظور :

### « مزيد من السوسن »

عندما : وتحت الأجنحة السوداء ،

تنحنى رأسى المتعبة

وفى صمت يطفى الموت النهيب

فى مصباحى الذهبى

○○○

حينما أبتسم لحياتى الجديدة ،

ومن وجودى الأرضى

تعتق الروح وقد مزقت أغلالها

مكسحة حطام كينوتنى

○○○

ساعتها لن أحمل معى ذكريات

شون الشجة وشجونها

ولا عيني الزوجة ، أو حكايا المرية

ولا رؤى الشعر المسجدية

○○○

ولا شيئا من زهرات أحلامى القلقة  
سأنسى كل فتنة عاجلة  
وسأحمل معى إلى العالم الأفضل  
زهرات السوسن البيضاء فحسب  
بكل عطرها ، وشكلها الرقيق .



فالقصيد مدهشة بما فيها من وحدة النغم ، تلك الوحدة التي يشعر بها القارئ عن طريق  
الحس الباطنى ، غير أن الشعور المنبثق بهذه الوحدة أقوى - من ثمة - من الشعور اللامع  
نفسه - فرضا - عند قراءة كتاب فى الكيمياء ، وذلك لأن هذا الشعور ينبثق هنا فى صراع  
مع الأنظمة العديدة لعناصر النص .

ولو أننا حاولنا تبيان ما هو مشترك بين العناصر الأسلوبية المختلفة فى النص لوجب أن  
نشير إلى شيء واحد فحسب ، ذلك هو « أدبية النص » ، فالنص غالبا ما يبنى ، وبوضوح ،  
على جملة من المصاحبات الأدبية ، ورغم أنه قد يخلو من الاقتباسات المباشرة ، فإنه ، بنفس  
القدر ، يلتقى المتلقى إلى بيئة أدبية ثقافية اجتماعية معينة ، لا يمكن فهم النص خارجها أو  
بعيدا عنها ، فكلمات النص - إذن - نائية الحدوث ، بمعنى أنها علامات لأنظمة معينة مستترة  
خارجها ، وهذا الملمح الأكد عن « ثقافية » و « أدبية » النص كثيرا ما يدفع إلى مواجهة حادة  
مع تلك الإبداعات التي حاول مؤلفوها الانقلابات - فى ذاتية - خارج حدود الكلمات ( مثلا :  
ليرمنتوف إبان نضجه ، ماياكوفسكى ، تسفيتايفا ) .

يبد أن هذه الوحدة المشتركة ربما كانت أكبر مما أشرنا ، فالبيتان الأولان فى القصيدة  
بصحبان منهما عديدا من التداعبات الأدبية ، « فالأجنحة السوداء » تبتعث إلى الذاكرة « الشعر  
الشيخاني » ، أو بالأحرى نماذجه العليا كما يتمثلها الوعي الثقافى غالبا مرتبطة بليرمنتوف أو  
بيرون<sup>(٧)</sup> . أما « الرأس المتعب » فإنها تثير تداعبات من شعر فترة ١٨٨٠ - ١٨٩٠ ، تداعبات  
مرتبطة بهنداخ « أبوختين » و « مادسون » ( أنظروا .. كم نحن ضعفاء ، انظروا .. كم نحن  
مكدودون ، كم نحن عاجزون فى كتابتنا الأليم ) ، و رومانسيات « تشبايكوفسكى » ، « ولجنة  
الإنتيلجينسيا » فى تلك الحقبة<sup>(٨)</sup> . وليس محض مصادفة أن تكون كلمة « الأجنحة » فى مطابع  
القصيدة مسوقة فى صيغة معجبية واضحة الشاعرية ( Krila وليس Krita ) ، بينما كلمة  
« رأس » - على العكس من ذلك - مسوقة فى صيغتها الدارجة ، لقد كانت « الرأس المتعبة »  
هى الطابع المميز لأسلوب من نوع آخر ، نعى بذلك بعض شعر بوشكين ( ١٩ أكتوبر  
١٨٢٥ ) إذ يقول :

« إننى أختلج فى أحضان الصداقة الدافئة  
وتحنى - فى لطف - رأسى المتعبة » .

ذلك أن شعر هذه الحقبة كان يتم إبداعه تحت التأثير المباشر لتقاليد « نيكراسوف » ، ويعمد مباشرة إلى التجسيد الموضوعي لذاتية الشعر الغنائي .

فإذا عدنا إلى سياق المقطوعة الأولى نجد أن « المصباح الذهبي » يؤخذ كاستعارة ( الموت بلفظ المصباح ) ، ومن هنا فإن النعت « ذهبي » ، النقيض البنائي لقوله « سوداء » ، لا يستقبل مرتبطاً بأي مدلول شئى محدد ، ولكننا إذا مضينا فى قراءة القصيدة سنجد هذا التعبير : « ولا رؤى الشعر العسجدية »

ولو أننا قارناه « بالمصباح الذهبى » ( الذهب = العسجد ) لوجدنا ذلك الأخير يكتسب مظهراً شيعياً يتناغم مع موضوع محدد تماماً هو « مصباح الفرسان » .

أما صورة « المصباح المنطفى » فيمكن أن تؤول على وجهين : أحدهما أدبى سياقى ( « ألا تنقد يا مصباحنا ؟ » ، « انطفأ باسم الحب الالهى » ) ، والآخر ثقافى كنسى مسيحى ، يقول نيكراسوف<sup>(٩)</sup> فى قصيدته « الأم المتقاتلة » :  
وانطفأ ، كما لو كان مصباحاً  
شمعياً ، يتقدم الفرسان .

فهنا ، وفى البداية ، نجد نظاماً أولياً من الصلات الدلالية ، ثم يأتى بعد ذلك تحقيق « المصباح » باعتباره موضوعاً ، الأمر الذى ينشط النظام الثانى .

أما المقطوعة الثانية - فى النص موضع التحليل - فتتهض على بنية دلالية ، هى الأخرى ذات محتوى دينى مسيحى معلوم جيداً للوعى القرائى فى تلك الحقبة ، ينبثق طرفاً نقيض يتكون من « الحياة الجديدة » ( مرادف « الموت » و « الأجنحة السوداء » فى المقطوعة الأولى ) و « الوجود الأرضى » : الأمر الذى يجعل صورة الروح المنتعقة من الأسر الدنيوى أمراً مشروعاً تماماً فى هذا السياق ، غير أن البيت الأخير فى هذه المقطوعة غير متوقع ، لأن « الحطام » لم يجد لنفسه مكاناً فى العالم الدلالي للأبيات السابقة ، ولكنه يستدعى إلى الذهن نمطاً من المعانى الثقافية تمثله الكلمة التالية « كينونة » ، وقد استقرت تلك الأخيرة فى مكانها بطريقة طبيعية تماماً ، منشئة بدورها عاناً من المذخورات اللفظية الفلسفية العلمية والعلاقات الدلالية .

أما المقطوعة التالية فتندرج تحت مؤشر الذكريات ، باعتباره علامة نصية معينة ، ومع أن مفهوم « الذكريات » يختلف باختلاف ما تمنحه نظم النصوص الشعرية من محتوى ، فإن أهم لهم هذه الكلمة لا يعود إلى مدلولها باعتبارها حدثاً نفسياً ، بل يعود إليها باعتبارها رمزا ثقافياً ، للى المقطوعة مجموعة كاملة من تأويلات هذا المفهوم الثقافى ، ومن ذلك على سبيل المثال :

« شعون الحب » و « رؤى الشعر العسجدية » ، اللذان يبدوان كما لو كانا اقتباسين صريحين من التقاليد الشعرية البوشكينية ، التى كان عالم « أنيسكى » الثقافى يتناقها لا بحسبانها إحدى التجليات الشعرية المطروحة ، بل بحسبانها الشعر ذاته . أما حكايا المريية « فتسكى » على نموذجين

من العلاقات الخارجية عن النص ، نموذج معيشي ، لا أدبي ، هو عالم الطفولة المقابل لعالم الكتب ، ثم نموذج آخر في نفس الوقت ، هو التقاليد الأدبية لعالم الطفولة ، حيث تأتي « حكايا المربية » في شعر القرن التاسع عشر تمثل العلامة الثقافية لعالم الطفولة ، وفي هذا الضوء فإن « عيني الزوجة » ، وهو تعبير غريب ، وغير أدبي ، يبدو كما لو كان صوت الماد في جوقة متعددة الطبقات الصوتية : جوقة من المصاحبات الأدبية تتجلى في التعبير « بالعمى » وليس « المقلنة » ، وفي التعبير « بالزوجة » وليس « العذراء » .

هذا إلى أن المقطوعات الثلاث الأولى تتبع نظاما بنائيا محددًا : فكل مقطوعة تتكون من ثلاثة أبيات تخضع لأسلوب أدبي محدد ، على حين ينفلت أحد أبيات المقطوعة من هذا الأسلوب . والمقطوعتان الأوليان تحددان مكان هذا البيت في النهاية ، أما في المقطوعة الثالثة فيبدأ الانحراف عن ذلك ، إذ يحتل البيت « المنفلة » المكان الثاني من نهاية المقطوعة . ثم يزداد ذلك الانحراف البنائي حدة في المقطوعة الأخيرة ، فأربعة أبياتها الأولى ذات صفة أدبية مؤكدة ، وينبغي أن نتلقاها ، سواء من حيث المعجم اللغوي أو الموضوع ، في حده . فالقرن التاسع عشر الشعرية ، وليس محض مصادفة أن نرى كلمة « السوسن » تارة في عنوان القصيدة وقد وقع النبر على مقطعها الأول ، بينما ترد في البيت الثالث من المقطوعة الأخيرة وقد وقع النبر على مقطعها الثاني ، وذلك يتوافق تماما مع أصول الخطأ الشعرى لبدايات القرن التاسع عشر ، وهكذا تحول ، حتى اسم الأزهار ، إلى مثير لتداعيات شعرية .

في نهاية هذه المقطوعة الأخيرة ، ودون توقع ، وكصدح لكل التوائ الإيقاعي للنص ، يأتي البيت الأخير :

« العطر والشكل الفرقين »

يأتي مشابه لكل النص الشعري ، متابلا له بجوهره الشعبي ، متابلا له بانقلانه من عالم التدايمات الأدبية ، وبهذه الصورة يصبح لدينا طرفان : عند أحدهما يتمثل عالم التريب وعالم الشهادة بكل خصوصيتهما الأدبي ، وعند الآخر يتمثل الواقع الملائم ، بيد أن هذا الواقع ذاته ليس « شيئا » ، ليس موضوعا ( ومن هنا تميزه عن « عيون الزوجة » ) ، وإنما هو شكل للتدريج ، فتمت « البيضاء » في اقترانه بزهور « السوسن » يعتبر من معاد الكلام عن الزهور ، وقد وجد من أمثله في شعر القرن الثامن عشر ما يكاد يعد بالعشرات . أما بالنسبة إلى الشكل ذاته فلا نجد سوى كلمة محددة ، هي كلمة « الشكل » في البيت الأخير ، أي أن الواقع باعتباره جماع أشكال مجردة ، الواقع بالمعنى الأرسطي ، هو واقع شديد المدة والتنظيم بالنسبة للشاعر « أنيسكي » ، وليس محض مصادفة ألا نرى تجليسا لبدايات الكلمات المتتابعة سوى في البيت الأخير من القصيدة : وهكذا فإن الجمع بين كلمتي « عطر » و « شكل » في نظام واحد ، يعتمد على التوازي ايقاعا ونطقا ، هو



أمر لم يكن لينسني إلا بسعنى واحد : « الشكلية » . وهنا يدخل فى النص صوت آخر هو صدى لثقافة أخرى ، صوت الثقافة الكلاسيكية ، الإغريقية الرومانية ، بكامل علاقاتها الفكرية والمنهجية .

هكذا يتكشف الجدل فى البنية الدلالية للنص الشعرى ، فالتصوت الواحد ينجلي عن أصوات عدة ، والوحدة تنشق من بين العديد من الطبقات الصوتية التى تتحدث إلينا عبر لغات مختلفة من الثقافات : ولا شك أن مثل تلك البنية الدلالية كانت حرة باستغراق صفحات كثيرة لو أنها صيغت خارج نطاق الشعر .

## المهامش

- (١) عن محاولة استخلاص العام والمشارك في مشكلات تنوع المستويات الأسلوبية واللغوية ينظر : ب . أ . أوسينسكي / قضية الأسلوب من المنظور الدلالي - إصدارات في التطور العلامة - المجلد الرابع سنة ١٩٦٩ .
- (٢) أوسيان عبارة عن قصيدة ملحمية لماكفرسون ( المترجم ) .
- (٣) ما يجعل من هذه الأبيات أبياتا ماتيوشكوفية ( يقصد هذا اللون من النظم الشعرية الخفيف ) ليس فقط بنية الصورة ، ولكن الإيقاع المتميز كذلك ، فهذه الأبيات تنتمي إلى ضرب نادر من الإيقاع - كما يلاحظ تارانوفسكي - هو الضرب السادس ، وهذا الوزن يشتهر في قصيدة بوشكين الماثلة نسبة ٣,٩٪ ، ومن الطريف أن هذه النسبة من الوزن تكاد تتطابق مع نسبة هذا اللون من الشعر الماتيوشكوفى في القصيدة ، تلك النسبة التي تبلغ ٣,٤٪ ، بل حين أن نسبة الوزن نفسه عند جوكوفسكي في نفس الحقة تبلغ ١٠,٩٪ ، بينما هي لدى بوشكين نفسه في شعر الفترة ١٨١٧ - ١٨١٨ تبلغ ٩,١٪ . وبهذا الشكل فإن شعرا من هذا القبيل متميز إلى حد ملحوظ ، والطريقة الماتيوشكوفية فيه هي التي تحدد مواضع الوقوف ، وفي المشاهد ذات الطبيعة الشهوانية كثيرا ما يقف الفعل فجأة لكي يتحول الاهتمام إلى بعض التفاصيل ذات الصيغة الحمالية التي تلطف من حدة العبارة ( ه دف فوق الرأس » ، « بقا مهرة من برة أيقه » ) .
- (٤) يعنى فى سلب قصيدة بوشكين - المترجم .
- (٥) انظر : م . باخين : قضية الشعرية عند دستوفسكي - موسكو ١٩٦٣ - فى كتاب : ن . ن . فلوشينوف : فلسفة اللغة - بطرسبورج ( لينينجراد ) سنة ١٩٢٩ .
- (٦) السابق - ص ١٣٦ - ١٤٦ .
- (٧) قارنه بكتاب ن . كاتليارسكي الذى يسجل هذا الطابع الثقافى .
- (٨) قارن هذا بقول ايتنسكى فى إحدى قصائده : أنا .. ابن ضعيف نجيل مريض . « .
- (٩) يجب أن أشار المؤلف إلى أن شعر الحقة التي ينتمى إليها الشعر موضوع التحليل يخضع لتقاليد الشعر لدى نيكراسوف « المترجم » .

## وحدة النص تكوين القصيدة

أى عمل شعري يسمح بطرح اثنتين من وجهات النظر ، فهو ، باعتباره نصا مضموعا بلغة طبيعية معينة ، يمثل متواليه من العلامات المستقلة ، أى الكلمات ، المتوحدة طبقا للأصول التركيبية المتبعة فى مستوى ما من لغة ما ، ثم هو ، باعتباره نصا شعريا ، يمكن أن ينظر إليه حسبانه علامة واحدة تشير إلى فكرة واحدة متكاملة .

وواضح مدى ما فى هذا التصور من تناقض ، إذ إن العمل الفنى ( والمتصود به العمل الفنى الجيد ، نعى ذلك النص الذى يمكن أن يحقق ، وبأفضل صورة ، ولأطول حقبة زمنية ممكنة ، وظيفة فنية ضمن منظومة نصوص ثقافة ما أو مجموعة من الثقافات ) فى الأساس عمل فذ غير متكرر ، على حين أن مفهوم « العلامة » يعنى أنها متكررة ضربا من التكرار .

غير أن مثل هذا التناقض لا يعدو أن يكون تناقضا ظاهريا وحسب ، دعنا نتوقف - أولا - عند الحد الأدنى مما يدعى بالتكرار ، إنه يقتضى الوقوع مرتين ، فلكى تكون العلامة مؤهلة لأداء وظيفتها ينبغى أن تتكرر على الأقل مرة واحدة ، بيد أن معنى هذا التكرار يختلف بدوره فى العلامات الاصطلاحية الوضعية عنه فى العلامات النصية ، فالعلامة الوضعية الاصطلاحية ينبغى أن تكرر نفسها على الأقل مرة واحدة ، بينما العلامة النصية ينبغى أن تكرر الموضوع الذى استبدلت به على الأقل مرة واحدة ، وهكذا فإن التناسب بين العلامة والموضوع يمثل أدنى مستوى من عملية التكرار ، ومن ثم فإن كل النصوص الفنية ، سواء كانت كلامية ، أو تشكيبية ، أو حتى موسيقية ، تبنى طبقا للمنظور النصى ، الأمر الذى يجعل من التوتر بين الطبيعة الاصطلاحية للعلامة فى اللغة ، واثنية النصية للعلامة فى الشعر ، واحدا من أهم التناقضات البنائية فى النص الشعري .

ولكن القضية لا تنتهى عند هذا ، لأن العلامة الشعرية « اللامتكررة » على مستوى من مستويات النص ، تبدو كما لو كانت ضفيرة من الخيوط العديدة لتكرارات متنوعة على مستويات أدنى ، كما أنها - فى ذات الوقت ، وعند مستوى نصى أعلى - تبدو متدرجة ضمن تكرارات تتعلق بالجنس الأدبى ، أو بالأسلوب ، أو بالعصر الذى تنتمى إليه إلخ ، بل إن نفس « لا تكرارية » النص لا تبدو مميزة له إلا من حيث إنها تعنى : طريقته الخاصة به فى التلاقى أو التقاطع مع عديد من « التكرارات » .

من ثم يمكن اعتبار النص المبتدع فى ظل الارتجال الفنى نموذجا لعدم التكرارية ، وليس

عوض مصادفة أن يرفع الرومانتيكيون بالنص المرتجل إلى أعلى درجات الفن ، في مقابل الحداثة ونسنع الجهد النظامي القاتل لأصالة الإبداع الشعري . وأيا ما كان ضرب الارتجال الذي نتناوله : المراثي الشعبية الروسية ، أو الكوميديا ديلارتي الإيطالية ، فإننا على يقين بأن كل نص مرتجل إنما هو عبارة عن « مونتاج » ينشئ في لحظة إضام لحافظة خلال وعي المبدع ، « مونتاج » لعديد من الصيغ العامة ، والمواقف الموضوعية الجاهزة ، والصور ، والخطوات التنغسية والإيقاعية ، ولذلك فإن مهارة الممثل في الكوميديا ديلارتي « تستلزم منه حفظ آلاف من أسطر الشعر ، والتحكم في الوقفات والإيماءات والملابس طبقا للمواصفات المطلوبة ، وأن هذا المذخور الضخم من « التكرارات » لا يقيّد حركة الإبداع الذاتي المميز للمرتجل ، ولكنه على العكس من ذلك ، يستحه حرية التعبير الفني .

وكلنا نحلى النص الثني بقدر أكبر من التشابكات اللاهجرة ، كلما بدا تميزه بالنسبة للجسهور .

أما وحدة النص باعتباره علامة متكاملة غير قابلة للتجزئة فتتكفل بها كل مستويات بنيت العضوية . وبصفة خاصة - كيفية تكوينه .

إن إنشاء النص الشعري يستلزم دائما طبيعة مزدوجة ، فالنص ، من ناحية : متواليّة من أجزاء مختلفة ، وبما أنه يقصد في المنهاج الأول إلى أكثر الأجزاء ضخامة ، فإنه يمكن تحديد « إنشاء » النص الشعري من هذه الوجهة باعتباره يعنى تركيب النص الشعري تركيبا فائق التعبير ، فائق الشعرية ، ولكن هذه الأجزاء سرعان ما تبدو ، وعلى نحو ما ، متعادلة ، تتظم في طاقم من الوحدات المتكاملة المعنى في مواقف معينة ، ومن هذا الجدل بين « التضام » و « التقابل » تشكل هذه الأجزاء نموذجاً بنائياً معيناً ، سواء على المستوى الكلامي ، أو على المستوى الشعري ، أو حتى على مستوى المقطوعات في تلك النصوص التي تتكون من مقطوعات شعرية .

دعنا ننظر تكوين قصيدة لبوشكين بعنوان :

« حينما انتويت التجول إلى خارج المدينة » :

حين انتويت أن أتجول خارج المدينة

عرجت على مقبرة عامة

فإذا بخصاص ، وشواهد منصوبة ، ومدافن مصفوفة

في باطنها يتعفن أموات المدينة .

في ركود ، وكيفما اتفق : مزدحمين صفوا

وكانهم ضيوف غرثي يجلسون إلى مائدة للمتسولين

تجار وموظفون راحلون رهين أضرحة

من فوقها كتابات بالثر أو بالشعر  
عن الفضيلة ، عن الخدمة والترقى  
وبكاء الأحياء من أرملة ذات حصل قديمة  
ولصوص ، وأوعية فارغة تتزع من فوق الأنصاب  
ومقابر متلاصقة هناك .

فاغرة فاها تنتظر القاطنين  
كل هذه الأفكار المزعجة تفضى إلى ..  
أن الشر يوقع في نفسى الكتابة .



نفت ، وجرى  
ولكن كيف أرضى !!  
أحيانا ، عند الخريف ، وفي الأمسيات الهادئة  
تُزار مقبرة العثيرة فى القرية  
حيث يرقد الموتى فى سكون مهيب  
هناك بين المقابر المتواضعة رحابة  
وإليها لا يتسلل اللصوص شاحبو الوجوه ، ليلا وتحت جنح الظلام .  
وبالقرب من الأحجار العتيقة ، المغطاة بالطحالب الصفراء  
يمر القروى ، وفى فمه دعوة وتهيدة  
وفى مكان المعلقات الفارغة والأهرامات الصغيرة  
تهض سامقة أشجار السنديان فوق الأضرحة المهيبة .  
تتمايل فى حفيف<sup>(١)</sup> ...



إن هذه التصيدة ، كما هو واضح ، تتوزع كتابة ومضمونا إلى قسمين : مقبرة المدينة ،  
ومقبرة القرية . وكلا القسمين يحدد تواليهما سياقية النص .

أما القسم الأول من النص فينهض بناؤه الداخلى على قاعدة واضحة : إذ إن كل كلمتين  
فيه تتضامان طبقا لقاعدة « الإرداف الخلفي » أو اجتماع المتناقضين ، نعى بذلك أن تنضم  
إلى الكلمة كائنة أخرى ، عادة ما تكون أردأ منها دلالة ، ومن ثم تتحقق إضمامات غير  
ممكنة :

مصفوفة	_____	مدافن
أموات	_____	المدينة
مقبرة	_____	تجار وموظفون
راحلون	_____	موظفون
بكاء	_____	حبيب

وعلى نفس القاعدة تبنى أوصاف مقبرة المدينة في الجزء الثاني من النص :

فارغة - أوعية

صغيرة - أهرامات

هذا ، وقواعد عدم الانسجام الدلالي في هذه الثنائيات مختلفة : فثنائية « مصفوفة » و « مدافن » يوجد بين طرفيها معنى البطلان والزينة الخادعة المقهوم من الكلمة الأولى : مع معنى الأبدية والموت المقهوم من الثانية ، إذ ينبغي أن تتلقى كلمة « مصفوفة » في هذه الحالة وكأنها تعني « فخمة » أو « فاخرة » ، وصحيح أن هذا المعنى لا يتحقق صراحة في النص ، ولكنه يتحقق من خلال السياق ، واذن فالمخالفة الدلالية بين الكنستين تغدو هي المعنى الغالب في البيت ، أما ثنائية : الأموات - المدينة فإن عدم الانسجام فيها أكثر دقة ، وهو ذو طبقات عديدة تبدع في النص ألعابا فكرية إضافية ، ذلك أن كلمة « العاصمة » التي عبر بها الشاعر عن المدينة في البيت الرابع لا تعني في معجم الحقبنة اليوشكيتية مجرد مرادف بسيط للفظ « المدينة » ، بل تعني المدينة بكل أمارات الأبهة الإدارية ، المدينة باعتبارها قطب البنية الحضارية والسياسية للمجتمع ، المدينة التي تعني في النهاية ، وبتدرج الشوارع ولمجة الموظفين والإداريين والمستخدمين ، تعني كلمة واحدة : « بطرسبورج » ، قارن هذا بذلك الجزء من أغنية شعبية :

مالها .. العاصمة المجيدة

بطرسبورج المرحة !!

إن كل هذا القدر من التكييف الدلالي لا يكاد ينسجم مع مفهوم كلمة « أموات » ، تماما مثلما أن السفينة الفخمة أو الفندق الفاخر في قصة « بينين » « سيد من سان فرنسيسكو »<sup>(٧)</sup> لا تتواءم مع « الجثة » ، ومن ثم تغطي عليها أو تخفيها ؛ إذ إن نفس حقيقة إمكانية الموت تحمل من كل هاتيك مجرد سراب ، وخداع .

أما ثنائية : مقبرة - تجار ، ففي اتحادها ضرب من السخرية ، يناظر ذلك الذي نجده في توليفة مثل : « راحلون - موظفون » ، كذلك فإن تركيبة مثل : « أهرام صغيرة » - تعبير عن حماسة فراغية ، أما قوله « أوعية فارغة » - فعبارة كثيفة الإيحاء ؛ لأن الأوعية من التراب ، وهذا هو المعنى الذي تتعلق به تلك الأوعية الفارغة ، الفارقة لكل التداخيات الدلالية الثقافية المرتبطة بكلمة « أوعية » .

هذه هي القاعدة التي يبنى عليها الشطر الأول من النص ، قاعدة فضح سخافة اللوحة برمتها عن طريق تسميتها وقتا لخلقية معينة صحيحة من الناحية الدلالية : مقارنة كل كلمة بتدليل لها غير متحقق الوجود ، ومثال هذا كلمة « متلاصقة » التي تستدعي كلمة « زلقة » التي تشبهها في النطق ، وقد كان بوشكين في أحد أعماله الشعرية يسوق هذه الكلمة ( « متلاصقة » ) كنموذج للكلام الشعبي البليغ ، ولكن هذه الكلمة هنا وظيفة أخرى لديه ، لأن جماع النص مبني على التنافر الدلالي بين بعض الكلمات اخورية ذات الطابع الاحتفالي ( « مقابر » ، « فضيلة » ، « أوعية معلقة » وما أشبه ) وكلمات أخرى ذات نعمة اعتيادية ( « متلاصقة » ، « فاعرة » ) ، ولعل هذا ، بالإضافة إلى ديوانية الأسلوب ، هو ما يضيف على النص المائل طباعا معقدا ، حيث يبدو وكأنه نص تعاد روايته على لسان المؤلف ، وبلهجة أقرب إلى اللغة الإدارية العتيقة .

غير أن تناقضات الأسلوب تبدى في عناصر بنائية أخرى ، مثل « الثبرات المنتقاة » ، وتشابه أصول العناصر التي يتألف منها التركيب ، الأمر الذي يساوي بين كلمات مثل : « فضيلة » ، « خدمة » ، « وظيفة » .

والمثال الأخير أوضح دلالة ، لأن عدم إمكانية توحد ما هو متوحد بالفعل من ثنائيات يرسم صورة لعالم هو الآخر غير ممكن ، هو عالم ينتظمه قانون الكذب والعشبة والخداع ، ولكنه موجود ، وتبدى في نفس الوقت وجهة نظر أخرى ، بها تصبح أمثال تلك المركبات الثنائية ممكنة وغير مشيرة للدخشة ، وتتساوى طبعا لها معاني « التضخيم » و « الوظيفة » و « الخدمة » ، وتسمح بتوحد كلمات مثل « عامة » و « مقبرة » ، وهي وجهة نظر مدنية ، بطرسبورجية ، بيروقراطية ، تساق في إطار قيمي نادر في مباشرته ووضوح مغزاه بالنسبة لبوشكين : « الشر يوقع في نفسى الكاوية » !!

أما القسم الثاني من القصيدة فليس فقط مجرد لوحة أخرى تضاف إلى اللوحة الأولى ، إنها في نفس الوقت تحول لها ، ومن ثم ينبغي أن نستقبلها في علاقتها بالأولى وعلى أساس منها .

إن مقارنة كل من شطري النص بالآخر تكشف عن عدد جديد من الأفكار ، ففي مركز القلب من كل منهما مستقلا عن الآخر يتمحور موضوع : القبر والموت ، ومع ذلك فإننا عندما نوازن بين الشطرين :

المقبرة	{	مدنية
		كذابة
		غير طبيعية
		زائفة

المقبرة	{	رقيقة
		بسيطة
		طبيعية
		حقيقية

يتضح لنا أن « المقبرة » ليست في ذاتها محور المقارنة ، صحيح أن مغزى المفاضلة ، و  
عابها في الأصل ، ولكنه ليس مقصورا عليها ، بل يتمحور حول بنية الحياة نفسها ، حال  
المواجهة بين حياة تتوافق وكرامة الإنسان واحتياجاته ، وحياة تنبنى على قاعدة من الراس  
والكذب ، وهكذا فإن الحياة والموت لا يشكلان أساس المواجهة ، بل إنهما يتبلوران في مفهوم  
واحد للوجود : حقيقي هو أم باطل !!

من هذا المنظور يصبح واضحا مغزى المقابلة بين الجزئين الأول والثاني من القصيدة ،  
وخصوصا عندما نلاحظ برهاننا آخر ، وهو أن « المدينة » تتميز « بعرضية الزمن » (٣) ، حين  
الموتى فيها ليسوا سوى « ضيوف » على المقبرة ، فلا غرو إذن أن نرى هذه الكلمة « ضيوف »  
تستخدم مرتين في الجزء الأول ، أي أكثر من كل ما عداها .

إن الطبيعية والبساطة في الجزء الثاني من القصيدة مرادفان للأبدية والخلود ، وفي مثال  
أشجار السنديان فوق المقابر تنبعث مجموعة كاملة من العلامات التي لا تخلو من مغزى :  
« التصنع - الطبيعية » ، « الخسارة - العظمة » ، ولكن من بين هذا جميعه ينبغي أن نذكر  
علامة واحدة : الشجرة ، ذلك الرمز الثقافي والأسطوري للحياة ( خصوصا شجرة السنديان ،  
رمز الخلود ) ، من ثم تنبثق رمزية الأبدية باعتبارها علامة للحياة وليس للموت ، وينبثق «الم  
القدم والأساطير ، وينبثق ذلك المعنى الحام في فكر بوشكين ، وهو أن الحاضر ليس سوى حالة  
وصل بين الماضي والمستقبل :

بيد أن وحدة النص المائل لا تتحقق بمجرد المقارنة بين شطريه فيما بينهما ، بل وتتحقق  
بعدم انفراديته ضمن منظومة النصوص المعلومة لنا ، فنحن نستقبل القصيدة كوحدة متكاملة ،  
لا لأنها كذلك وحسب ، بل ولأننا نعرف سواها من القصائد ، ومن ثم تعاملها على  
ضوئها .

وفي حالتنا هذه فإن ذلك المعنى يحدد قيمة الخواتيم ، فمعرفةنا بالعديد من النصوص الشعرية  
ينتج في واعيتنا نسطا لما يمكن أن ندعوه بالقصيدة الكاملة المتكاملة ، وعلى ضوء تصورنا  
للمعالم الضرورية لذلك التكامل فإن البيت الأخير شبه المقطوع :

تسايل في حفيف ..

يمتلئ بالكثير من المعاني : معنى اللاتمام ، عدم إمكانية التعبير بوساطة الكلمات عن عمق  
الحياة ، لا نهاية وفق الوجود . نفس هذه الذاتية التي لا مفر منها في التأويل تدخل في صميم  
بنية النص ، وهي مستهدفة الرؤية من البداية .

إن صور الشاعر وأشجار السنديان الشامخة فوق الأضرحة ( وأشجار السنديان رمز الحياة )  
تؤطر اللوحين المقارنين لكنتا المقبرتين ؛ ومن ثم يجعل الموت كبداية متكافئة القيمة ، فهو  
كظاهرة اجتماعية قد يكون منفرا ، ولكنه يمكن - في الحقيقة - أن يكون رائعا ، ومن حيث  
هو تجعل للخلود فإنه ليس نقيضا للحياة بقدر ما هو مرادف لها في مجراها الحقيقي .



هكذا تكشف وحدة البنية فى النص عن مضمون يندرج - بدوره - فى جدل وتوتر مع مدلولاته اللغوية المحضنة : الحديث عن مكان الموت ، أى المقبرة ، والحديث عن نمط الحياة ، والحديث عن الوجود ، كل ذلك يتخرط فى إطار من التوتر المتبادل ، ليخلق فى جملة « القيمة اللامتكررة » للنص الشعرى .

## الموامش

- (١) القصيدة إحدى قصائد بوشكين المتميزة ، وفيها من الاقتارات اللغوية والتركيبية . لا يتسنى إدراكه إلا في الأصل ؛ وقد يكون في تحليل المؤلف هذه الاقتارات ما يعين على بعض الإحساس بها ( المترجم ) .
- (٢) أغلب الظن أن الكاتب هنا يشير إلى الأديب الإنجليزي جون بينن Bunyan صاحب الرواية المشهورة « رحلة الحاج The pilgrim's Progress » - عام ١٦٧٨م ( المترجم ) .
- (٣) يعنى المؤلف بعرضية الزمن أن كل شيء في المدينة مؤقت وسريع زوال ( المترجم ) .

## النص والنظام

إن ما تناوَلناه من مبادئ يتيح اكتشاف ما فى النص - عند تحليله - من بنية داخلية ، وما يتمتع به من تنظيم ، وما يسوده من علاقات ، وخارج هذه الثوابت البنائية المميزة لنص ما لا يمكن أن توجد أفكار العمل الإبداعي أو شبكة دلالاته .

ورغم ذلك فإن النظام System لا يعنى النص ، قد يستخدم النظام فى ترتيب النص ، وقد يكون بمثابة مفتاح الشفرة له ، ولكنه لا يسكنه ، بل وليس مفروضاً فيه ، أن يكون بديلاً للنص ، من حيث إن ذلك الأخير مشروع يتلقاه القارئ تلقياً جمالياً ، ومن هنا فإن من الخطأ أن يتوجه النقد باللوم إلى نظام تحليل نص ما لأن هذا النظام لم يستطع أن يكون بديلاً للانطباع الجمالى المباشر عن العمل الفنى ، مثل هذا خطأ لأن العلم فى الأساس لا يمكن أن يكون بديلاً عن النشاط الإبداعي التطبيقي ، وليس مطلوباً منه أن يكون كذلك ، إنه يكفي بمجرد تحليله .

فى العمل الفنى تبدو علاقة النظام System بالنص أكثر تعقيداً مما هى عليه فى النظم الإشارية غير الفنية ، ففى اللغات الطبيعية نرى النظام يخطط النص ، كما نرى النص بدوره تعبيراً محدداً عن النظام ، أما العناصر النصية غير النظامية فلا تحمل أى معنى بالنسبة للقارئ ، وتظل ببساطة خارج دائرة ملاحظته ، ومن هنا فإننا - على سبيل المثال - لا نكاد نغتنم إلى أخطاء الطباعة أو فلتات القلم ، دون محاولة خاصة ، وشريطة أن تكون هذه الفلتات ، وبمحض المصادفة ، غير منتجة أياً من المعانى الجديدة ، وبالمثل فإننا يمكن ألا نلاحظ بأى نوع من الخطوط ، وعلى أى ورق طبع الكتاب الذى نقرأه ، هذا إذا لم يكن لهذا أو ذاك قيمة فى النظام الإشاري للنص ( كأن يكون ورق الكتاب قد اختير من بين عديد من الخيارات ، لا تقل بحال عن خيارين . أو أن يكون حجم أو شكل الحروف مقصوداً به الإعلام عن قيمة أو نوع أو عنوان الكتاب ، أو عن قواعد وظروف النشر ، أو عن تاريخ الطبع ، فى كل هذه الحالات ينبغي أن نقننه إلى تلك النواحي التى لم تكن لتنبه إليها لو أن ناشر الكتاب لم يكن أمامه خيار آخر ، أو كان اختياره بمحض الصدفة ) . وفى النصوص غير الفنية فإن الخروج على النظام يختير من قبيل الأخطاء التى تؤدى إلى الاستبعاد ، وفى حالة ما إذا كان الخطأ يفضى - ولو بصورة عفوية - إلى ظهور معنى جديد ( كأن تبتنى عن الخطأ الطباعى كلمة أخرى ) فإن عملية استبعاده تضحى أكثر حسماً ، وهكذا فإن آلية التنظيم تمارس عملها عند كل انتقال للمعاملة من مؤلف النص إلى الملقى .

أما فى النصوص الفنية فالوضع يختلف بصورة جذرية ، بحكم الطبيعة الخاصة جداً لمعمار العمل الفنى من حيث هو نظام إشاري ، ففى العمل الفنى يمكن لأى انحراف - مثله فى هذا

مثل أى التزام - عن النظام البنائى للنص أن يكون ذا مغزى ، وإن كان الوعى بهذه المسألة لا يبنى أن يدفعنا إلى الاعتراف بصحة ما يزعمه بعض المؤلفين ، حين يدفعهم الإيمان بالحق النص الأدبى ، ورحابة مداه ، وحيوية حركته ، إلى نتيجة مؤداها رفض المناهج البنائية ورفض المناهج العالسية فى تحليل العمل الفنى بعامة ، بحجة أنها تختقه ، بل وأنها ليست مؤهلة لاستبعاد كل حيويته وراثته .

وحتى تلك التوصيفات التخطيطية للسلاح البنوية العامة لهذا النص أو ذلك ، تدان على فهم خصوصية النص وتميزه أكثر مما يساعد على ذلك تكرار الحديث عن تلك الخصوم . أو ذلك التميز ، بحكم أن الاغتراف عن النظام أو الخروج عن القاعدة - كحقيقة فنية لا يوجد إلا حيث توجد قاعدة ما يتم على أساسها وفى ضوئها ذلك الاغتراف ، فحسب لا تكون قواعد ، لا يمكن أن يكون ثمة اغتراف عنها ، وبالتالي لا يتحقق ذلك التميز الخاص ، وما ينطبق فى هذا الصدد على العمل الفنى ، ينطبق كذلك على سلوك الإنسان ، كما ينطبق على أى نص ذى طبيعة إشارية ، كائنا ما كان ، حتى عبور الشارع من غير المكان المقرر لذلك يمكن أن يكون حقيقة دائمة على السلوك الشخصى إذا ما أخذت بعين الاعتبار تلك القواعد المحددة المنظمة لسلوك عامة الناس . وحين تقول إن قراءة جمهرة النماذج الأدبية هذا العصر أو ذلك يتيح - عن حق - تقدير عبقرية هذا الأديب العظيم أو ذلك ، فإننا فى الحقيقة نضع فى اعتبارنا الآتى : أننا حين نقرأ لأديب هذا العصر أو ذلك فإننا - وربما دون وعى - نثقف القواعد الضرورية لفن تلك الحقبة ، وفى هذه الحالة لا يعيننا كثيرا أن يكون ما ثقناه عن طريق أعمال تنميدية معينة لمنظرى فن تلك الحقبة التى تهتمنا ، أو أن يكون ذلك من خلال وصف علمائنا المعاصرين ، أو أن يكون - أخيرا - من خلال قراءتنا المباشرة للنصوص فيما يسمى بالانطباع « القرائى » . وفى كل الأحوال ستمثل فى وعينا منظومة من القواعد المعينة لإبداع النصوص الفنية فى حقبة تاريخية محددة . إن هذا يمكن مقارنته بقضية تعلم اللغة ، فتعلم اللغة الحية يمكن أن يتم باستغلال أوصافها المميزة لها ، كما يمكن أن يتم بطريقة عقلية ، ومن خلال السماع والاستعمال والمحادثة التطبيقية ، وفى اللحظة التى يستوعب فيها المتكلم لغة ما ، تمثل فى واعيته قواعد الاستعمال الصحيح لها ، سواء تجلت هذه القواعد فى شكل منظومة من التعليمات المصوغة فى قالب أهرومية اصطلاحية ، أو كانت بمثابة جماع التجربة اللغوية للمتكلم .

إن تصورنا للأصول الفنية لعصر ما يكشف أمامنا ما هو خاص فى مكونات الكاتب ، وحتى هؤلاء الذين يؤكدون أن جوهر العمل الفنى ينبذ عن أى تأطير دقيق ، تراهم حين يتأهبون لدراسة هذا النص أو ذلك يجدون أنه لا مناص من حتمية استخلاص ما هو عام فى الحقبة المدروسة ، مما يتعلق بطبيعة الجنس أو الاتجاه الأدبى ، وكل الفرق يكمن فى أنه فى ظل فئة الاحتكام إلى المنهج وغلبة النزعة الانطباعية ، وعدم تكامل المادة المنتشل بها فيما يسمى « بالخاص

- اللامتكرر ، قد لا تتجلى الظواهر النمطية في اللغة الفنية إلا بصورة جزئية ، والعكس صحيح .

وهكذا ، فإن المعنى في النص الأدبي ينبثق ، ليس فقط من تطبيق القواعد البنائية المعينة ، بل وينبثق كذلك من خلال الانحراف عنها . كيف يمكن أن يحدث هذا ؟ إن إمعان النظر في هذه القضية أمر معقول تماما ، طالما أنها ومن أول نظرة ، تصطدم بأساسيات نظرية « المعلوماتية » . وفي حقيقة الأمر ، فإننا نتساءل : ماذا تعنى إمكانية حل شفرة نص ما باعتباره رسالة ؟

يمكن أن يتصور المرء هذه العملية على النحو البسيط التالي ؛ فأعضاء الحساسية تتلقى دفقا مستمرا من المؤثرات ( كالسمع الذى يتلقى الموضوعات السمعية ثم يحللها تحليلا عضويا صرفا ) التى يظفى عليها الوعى منظومة معينة من التعارضات البنائية تتيح بدورها إمكانية المطابقة بين مختلف العناصر ذات الطابع الصوتى من ناحية ، والعناصر الدلالية للغة على تنوع مستوياتها الصوتية والاشتقاقية والمعجمية من ناحية أخرى . أما أجزاء الكلام التى لا تتوافق وقواعد بنائية بعينها ( كالصوت الواقع بين اثنين من فونيمات اللغة ) فإنها لا تفضى إلى إنتاج أوضاع بنائية جديدة ، كما لا تفضى إلى إنتاج فونيمات جديدة لم تكن موجودة في اللغة ذات العلاقة ؛ حتى وإن كانت هذه الفونيمات ممكنة في لغات أخرى ، فالصوت الذى يحتل موقعا وسطيا بالنسبة للمنظومة الفونيسية في لغة ما إما أن ينداح في هذه الوحدة الصوتية ( الفونيم ) أو تلك باعتباره أحد تجلياتها ، والفارق بينهما حينئذ غير جوهري ، وإما أن يحمل على أنه نوع من الضجيج ، وهو في هذه الحالة - أيضا - ليس صوتا لغويا على الحقيقة ، الأمر الذى يتفق بدقة مع أصوليات عملية حل شفرة النص ، وهكذا يمكن القول بأنه من الأمور العادية جدا في العمل الفنى أن يؤدي الانحراف عن القاعدة إلى خلق دلالات جديدة ، على الرغم من تعارض ذلك مع نظرية « المعلوماتية » واقتضائه لإيضاحات إضافية .

بيد أن هذا التعارض بين الطريقة الفنية والقواعد العامة للعلاقة بين النص والشفرة ليس إلا تعارضا وهميا في هذه الحالة ، فقبل كل شيء ، ليس كل انحراف عن القاعدة البنائية المقترضة يمولد لدلالات جديدة ، ففى بعض الحالات يكون شأن الانحراف كشأنه في حالات مماثلة في نصوص غير فنية ، فمن أين - إذن - ينبثق هذا الفارق بين الانحراف عن القواعد المتبعة ، والذى نعتبره نقضا في النص وعيبا أليا فيه ، والانحراف الفنى ، ذلك الذى يرى فيه القارئ معنى جديدا ؟ ثم لماذا ، في بعض الأحوال ، يبدو العمل الفنى التام كما لو كان مقطوعة لم تتم ، على حين تبدو المقطوعة في حالات أخرى كما لو كانت عملا فنيا متكاملا ؟

ربما كان لهذه الزاوية من النص الفنى صلة ببعض الخصائص الجذرية المميزة لتأويل العمل الفنى بعامة ، من حيث هو خيار من بين تأويلات عديدة متاحة ؛ فالنص العلمى ينزع إلى وحدة الدلالة ، ومضمونه يمكن أن يقاس باعتبار ما فيه من صواب أو خطأ ، صدق أو كذب ،

أما النص الفني فيخلق من حول نفسه هالة من التغيرات الممكنة ، الرحبية - أحيانا - إلى كبير ، وفضلا عن ذلك فإنه كلما كان النتاج أكثر عمقا وأغزر دلالة وأطول حياة في دائره الإنسانية ، تنوعت فيه اجتبهادات التأويل ، إن من قبل القراء ؛ وإن من قبل جبهة النقاد . وإذ يتجلى النص الفني - من ناحية - عن هذا النحو من المرونة الحركية ، فإنه يتكشف من ناحية أخرى - عن قدرة على الصمود والرسوخ لا حد لها ؛ فهو ذو طاقة على مقاومة أي تعريف آلى يتعرض له ، بحيث يجذب إلى حقل الدلالة ما لم يكن ليُدرك من قبل ، فالألماني المقصوفه لثمثال « فنيرا ميلوسكى » ، والأصباغ الباهتة على سطح اللوحة من جراء الزمن ، وعدم وضوح الكلمات في الأشعار الأثرية - كل ذلك يعتبر أمثلة واضحة لغلبة التحريف والفساد على المعلومة ، كما يشل عائقا في قناة التوصيل بين مرسل الرسالة ومثليها ؛ ولكنه في ذات الوقت - يضحى وسيلة لخلق دلالة فنية جديدة ، قد تبلغ من الأهمية إلى حد أن تجديد النص الفني في هذه الحالة أو إعادة ترميمه يصبح هو والتخريب الثقافي على قدم المساواة ، ممثلا بذلك ضربا من العدوان على النص . ( من المعروف في تاريخ الثقافات أن عملية الترميم - بالذات - كثيرا ما اعتبرت شكلا من أشكال استعصال القيمة الثقافية ؛ وفي هذا المقام ينبغي التمييز بين الترميم والحفظ التي تستهدف الإبقاء على الأثر ، ومن المقدم بداهة أن ما قناه لا ينطبق على كل ترميم ، فسن الترميم ما يمثل في أصوله ضرورة ، وما يعد طريقة - ولو أنها خطيرة - للحفاظ على التراث الثقافي ) . وأوضح الأمثلة على ذلك « أنا كارينينا »<sup>(1)</sup> : مجرد بقعة اعتباطية على نسيج توحى إلى الفنان بوضع الشخصية ، ومن ثم تصبح وسيلة من وسائل التعبير الجمالي .

وطاقة النص الفني على أن يجذب إلى دائرته ما يحف بها ، ويوظفه لحمل المعلومة ، طائفة عجيبة حقا ، وهو يتفاعل مع النصوص المناظرة ( حتى ولو بطريقة آلية بحتة ) منخرطا وإياها في قرن دلالي واحد ، ومن هنا تولد إشكالية تكوين المجموعات أو الجمل الفنية ؛ بدءا من مجموعة المختارات أو التقويم الشعري أو الألبوم الفني ، باعتبار أى من هذه وحدة بنائية ، وانتهاء بعلاقة اللوحات المختلفة حين تندرج في عرض فني واحد ؛ أو في جمل ذات معمار فني واحد .

هنا تنبعث بعض القوانين الخاصة « بالانسجام » و « التناظر » ؛ ففي عدد من الحالات يبدو كما لو كانت النصوص المختلفة تنضوى - وعن قصد - في نسق ، مكونة كلا بنائيا ، وفي حالات أخرى تبدو هذه النصوص وكأن كلا منها لا يلحظ الآخر ، أو أنها - فقط - مؤهلة لأن يصدع بعضها بعضا ؛ وفي هذا الصدد يبدو مهما جدا أن نلاحظ أيا من المدن التي عمرت زمتنا طويلا ، إذ يسكن - على سبيل المثال - أن ترى في مدينة مثل « براغ » كيف ينتظم النسق القوطي ، مع نسق عصر النهضة ؛ مع نسق الباروك ، كل ذلك في قوام عضوي واحد ، وأحيانا في حدود مبنى معماري واحد ، ويسكن أن نسوق - فوق ذلك - أمثلة من آيات

العسارة في القرن العشرين ، وكيف أنها تتداخل مع سياقتها أحيانا ، وتنحرف عنه في أحيان أخرى .

غير أن هذه الخصائص المحيرة للنص الفني لا تدل بصفة حاسمة على انقطاع صلته بأية تنسيقات بنائية لما صفة العسوم ، بل إن الأمر على العكس من ذلك تماما .

فبخلاف النصوص غير الفنية ، نرى النتاج الفني يرتبط بعيدا من الشفرات التعبيرية ، لا بوحدة فحسب ، والخاص فيه ليس خارج النظام ، بل هو متعدد الأنظمة ، وكلما اندمج هذا « المدمك » العسومي أو ذلك في مقدار أكبر من الشفرات البنائية كان معناه أكثر خصوصية ، والنص نفسه حين يدخل في « لغات » مختلفة لثقافة واحدة يتكشف - بدوره - عبر مستويات مختلفة ؛ ومن ثم يصبح داخل النظام ما كان خارج النظام ، والعكس . ولكن هذا جميعه لا يعنى حرية مطلقة بلا حدود ، ولا يعنى ذاتية بلا ضفاف ، الأمر الذي يراه البعض خاصية لفن . إن ضاغم النظم الشفرية الممكنة يمثل - في الواقع - الجوهر المميز لحقبة ما ، أو ثقافة ما ، وهو يمكن ، بل يجب ، أن يكون موضوعا للدراسة والتحليل .

وتوفر لغتين - على الأقل - فئتين مختلفتين تقومان بفك شفرة النتاج الفني ، وما ينشئ عن ذلك من جدل دلالي تتبلور حدته في قيامة أساسا على ازدواجية ما هو واحد في الأصل - بمعنى أن النص الواحد يفسر بطريقتين اثنتين ، وأن كلا معنييه يصبحان محورين لذلك الجدل - كل ذلك يمثل الحد الأدنى لقراءة النص باعتباره عملا فنيا ، هذا وإن كان العمل الفني يتكون - في واقع الحياة - بوصفه ثلة معقدة ومتنوعة من الرموز تفعم النص بالحياة ، وبالدلالات العديدة .

وعلى هذا النحو فإن العلاقة بين النص والنظام في العمل الفني ليست في مجرد كون الأول تحقيقا لثباتية تجريدية تتجسد في مادة معينة ، بل هي على الدوام علاقة صراع ، وتوتر ، وجدل .

وليس ثنوع النص برمته من نظام إلى نظام آخر ، هو المنبع الوحيد لخاصية التوتر البنائي الداخلي التي تمثل محور الارتكاز في حياة العمل الأدبي ، فثمة حالة لا تقل عن تلك أهمية ، فيها تنهى أجزاء النص المختلفة طبقا لقوانين بنائية مختلفة ، هذا على حين تتحقق القائمة التبادلية Paradigm المتاحة من الشفرات ، بدرجة مختلفة من التوتر ، عبر تلك الأجزاء المختلفة من النتاج الفني .

هكذا نرى ب . أ . أوسبينسكي وهو يتناول بالتحليل بنية الأيقونة ( النص الفني التشكيلي ) يقرر بصراحة دامغة أن محور النص التشكيلي وحوافيه تخضع لتأثير أنماط عديدة من المنظورات الفنية ؛ أما طبيعة التجبي الفني لهذه اللوحة أو تلك فتحدد طبقا لمكانها من مؤشرات مثل محور البنية أو حواشي اللوحة . كذلك ندين لنفس الباحث بملاحظة أخرى نرى طبقا لما أن

شخصيات العمل الأدبي ، رئيسية وثانوية ، تنبئ - أحيانا - وفق أنظمة فنية مختلفة ، وليس وفق قاعدة واحدة . ويمكن أن نسوق من نظرية « السينما » عددا من نماذج لحالات تبدل فيها القواعد البنائية باعتبارها أصولا للإبداعية الفنية للنص ؛ إذ إن ذلك الأخير - النص بوساطة طائفة من الإشارات يثير في ذهن القارئ أو السامع نظاما معينا من الشقرات سرعان ما يعمل على فض مغاليق الدلالة ، غير أننا ، وعند نقطة معينة في العمل الفني ، قد نبدأ في الإحساس بأن التطابق بين النص وشفرته قد تصدع ، وأن الشفرة قد توقفت عن العمل ؛ وأن النص هو الآخر لم يعد يستجيب لها ، وحينئذ يكون على المتلقي أن يهتدى بعلامات إشارية جديدة ، وأن يستمد من مذخوره الثقافي أى نظام جديد ، أو أن يقوم بنفسه بتشكيل شفرة لم تكن معروفة له من قبل .

وفي تلك الحالة الأخيرة تندرج في النص إشارات ملفوفة إلى الكيفية التي يحدث بها هذا ، الأمر الذي يترتب عليه أن النص لا تفض دلالاته بشفرة أو شقرات متزامنة ، بل بتعاقب الشقرات التي تتولد من العلاقة فيما بينها تأثيرات دلالية إضافية ، ويسكن - إلى حد ما - تسجيل مثل هذا التعاقب في حقبة مبكرة ، ففي المختارات والمجموعات الشعرية لحقبة القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر نرى المجموعة تتوزع إلى أجزاء ، فمنها جزء للمقصائد ، وآخر للمراثي ، وثالث للرسائل ، وغيرها ، وكل جزء يعول على نظام خاص يمكن تقويم النص طبقا له ، ولكن المجموعة ككل هي وحدها التي تسمح بوجود أنماط معينة من مثل تلك التعاقبات ، وبالإضافة إلى ذلك يمكن أن توجد حالة من التواليات الحرة التي تسمح بتبدل أنماط الأنساق البنائية وأجزاء النص طبقا لممارسه البنائي الخاص .

إن تغير قواعد الأنساق البنائية يمثل أقوى وسيلة لتقليل حجم اللغو في النص الفني ؛ إذ ما يكاد القارئ يكيف نفسه مع توقع معين ، ويضع لنفسه نظاما ما للتنبؤ بما لم يقرأه بعد من أجزاء النص ، حتى تتغير القاعدة البنائية ، مخادعة كل توقعاته ، ومن هنا يكسب ما كان لغوا وفضولا فيسة إعلامية في ضوء البنية المتغيرة . ولا شك أن هذا التوتر بين بنيات مختلف أجزاء العمل يرفع إلى حد كبير حجم معلوماتية النص الفني بالقياس إلى كل النصوص الأخرى .

هذا ، واختلاف المعيار الذي يتناط به التنسيق الفني للنص أحد أكثر القوانين الفنية انتشارا ، وهو يختلف باختلاف الحقب التاريخية ، وطبقا لتفاوت الأساليب والأجناس الأدبية ، ولكنه ينجلى ، وعلى الدوام ، وبصورة أو بأخرى . هكذا ، وعلى سبيل المثال ، يبدو لأول وهلة عند قراءة « بولتافا » لبوشكين أن ثمة قسمين في النص ، بنى كل منهما بطريقة مختلفة عن الآخر ؛ فكل ما له علاقة بموضوع الحب بين « مازيبا » و « ماري » يرتبط - كما أوضح ذلك ج . أ . جوكوفسكى - بالتقاليد الفنية للتصيدة الرومانتيكية الروسية ، أما كل اللوحات والمشاهد الحربية فإنها تعكس أساليب التصيدة في عصر « لومانوسوف » ، بل وتعكس - أوسع من ذلك - ثقافة ذلك العصر برمته ( لاحظ الباحثون انعكاس تأثير فن الموزايك لتلك الحقبة على



النص . وقد كشف جوكوفسكى النقاب عن التصد إلى تلك الصراع الأسلوبى فى بحثه المعروف عن « بوشكين وإشكاليات الأسلوب الواقعى » .

ومن الجوهرى بالنسبة لنا أن نؤكد أن صراع الأبطال فى ذلك العمل ، وما يعبرون عنه من نزعات فكرية ، كل ذلك قد بنى على شكل توتر أو جدل بين بنيتين فئيتين ، كل منهما لا تتجلى إلا فى مقابل الأخرى وفى ضوئها . وهذه الطريقة الأسلوبية الجديدة تهدم آلية التوقع لدى القارئ ، وتقلل - إلى حد كبير - من فائض النص .

فى رواية « الحرب والسلام » لتولستوى تتحرك مجموعتان مختلفتان من الأبطال ؛ لكل منهما عالمها الخاص المميز ، ولكل منهما نظامها الخاص من العلاقات ، وقواعدها الخاصة فى عملية التنسيط الفنى . غير أن « تولستوى » يبنى معمار روايته بحيث يصب هذان الرافدان المتوازيان فى مجرى واحد ، فهو يوزع فصول روايته المختلفة ضمن سلسلة فنية واحدة ، بحيث تتناوب مشاهد العسايات الحربية مع المشاهد المنزلية ، والأحداث التى تدور داخل مقار القيادة مع تلك التى تحدث على الجبهة ، وتلك التى تحدث فى المدن مع تلك التى تحدث فى الريف ، كما تتبادل المشاهد التى يشترك فى أحداثها شخص أو اثنان ، مع غيرها من المشاهد الجماهيرية ، كذلك يتغير موقف المؤلف من حجم ما يصوره على نحو لا يقاس التعبير عنه إلا بما يلاحظ فى لغة السينما من تعويل على المنهج والتخطيط .

ولكن استبدال النموذج البنائى بقطبه التقيض لا يحدث باستمرار ، فكثيرا جدا ما يكون البديل مجرد « آخر » ، وفى الجانبين فإن هذا التغيير الدائب فى العناصر المختلفة للغة الفنية يستتبع أداء دلاليا على القيمة ، وقد يبدو فى المعمار الفنى المتوازن ضرب من الآلية ، ومع ذلك فإنه يتكشف - حين يتكشف - لا بحسبانه خيارا وحيدا ، بل باعتباره نموذجا بنائيا انتقاه المؤلف عن وعى ، ومن هنا يستمد بالتالى قيمة دلالية .

وبالمثل نلاحظ ظواهر مشابهة فى حقل الشعر الغنائى ، رغم أنها تتجلى فى هذا الحقل على نحو مختلف ؛ ففى ديوان شعر فيكتور هوجو - على سبيل المثال - الموسوم « عام كئيب » ( ١٨٧٢ م ) نجد قصيدة بعنوان « موتانا » . وقد قسم الشاعر بنفسه هذا النص إلى قسمين عن طريق الفراغ الفاصل بينهما ، فى الأول منهما يندرج ثلاثة وعشرون بيتا ، تسبق الفراغ المشار إليه ، وفى الثانى بيت واحد ، والجزء الأول مخصص لتفاصيل كريمة ومرعبة يصف بها الجثث المنعنتة للموتى من الجنود : « دساؤهم عبارة عن مستنقع مفرع » ، « الحدأ الكريه ينقر فى بطونهم المبثورة » ، « مقرزة ، معقوفة : سوداء .. » ، « جماجم شبيهة بالحجارة الصماء .. » ، وهكذا !!

إن كل سطر شعرى جديد يرسخ الإحساس بتوقع كل ما هو كريمة ، كل ما يوحى بالتنفير والشقز ، وما يبعث على الرعب والحسرة ، ولكن ما إن يتبلور لدى القارئ هذا الإحساس فيظن أن بسكته التكهن بما سيأتى ، وأنه قد فهم خبيطة المؤلف حتى ليستطيع التنبؤ بما سيلي ،

حتى يفتجأه ه هوجو « بتلك الوقت التي يقول عندها : « إنني لأغبطكم ، أيها الصرعى من أجل الوطن » ، وقد بنى هذا البيت الأخير بطريقة مختلفة تماما فيما يخص نظام العلاقة بين « الأنا » و « نحن » ، أو بين « الأدنى » و « الأعلى » ، اللذين يتبادلان مكانيهما ، الأمر الذي يضطرنا إلى العودة مرة أخرى إلى القسم الأول من القصيدة نفسها لتعيد قراءته من جديد في ضوء ما تكشف من قيم جديدة ، وهكذا يتولد لدينا ضرب من الجدول المزدوج : ففي البداية جدول بين البيتين الدلاليين المختلفين لكل من القسم الأول والقسم الثاني في القصيدة ، ثم بعد ذلك جدول ( قل صراع ) بين إمكانات مختلفة للتأويل ، بين قراءتين اثنتين للجزء الأول بالذات .

إن تناول الكوميرى والتراجيدى فى أعمال شكسبير ، والتعاقب المعقد لأنماط من الإجراءات الفنية عبر المشاهد العديدة فى « بوريس جودوتوف »<sup>(٢)</sup> ، وظاهرة المراحة بين الأوزان داخل النص الواحد ، تلك الظاهرة التي ازدهرت فى الشعر الروسى بعد « كاتين » باعتبارها إحدى الوسائل التعبيرية ، هذه وسواها من ضروب الانتقال من أصوليات بنائية إلى أخرى ضمن عمل فنى واحد ، ليست إلا مظاهر متنوعة لنزعة واحدة ، هى النزعة إلى تحقيق أقصى قدر ممكن من « المعلوماتية » فى النص الفنى .

## المهام

- (١) هي رائعة الكاتب الروسي الأشهر ليف تولستوى ( المترجم ) .
- (٢) أحد أعمال الشاعر الروسي المبدع ألكسندر بوشكين ( المترجم ) .

## الحسن والردئ في الشعر

مفهوم « الحسن » و « الرذاعة » في الشعر مفهوم ينتمى إلى أكثر المقولات حظا من الفردية والذاتية ، ومن ثم فإنه مفهوم يثير قدرا كبيرا من الجدل ، وليس محض مصادفة أن نرى منظري القرن الثامن عشر يستعملون - أيضا - مفهوم « الذوق » ، ذلك المزيج المعرفي المعقد ، الجامع بين العقل والوجدان والموهبة الفطرية .

كيف يتجلى « الحسن » و « الردئ » في الشعر من وجهة نظر المقاربة السيميولوجية البنائية ؟

لا بد ، قبل كل شيء ، من التأكيد على وظيفة هذين المصطلحين ونسبيتهما من الناحية التاريخية ، فما يبدو « حسنا » في حقبة تاريخية ، قد يبدو « رديئا » في حقبة أخرى ، ومن وجهة نظر مختلطة ، « فتورجيتيف » ، ذلك الكاتب ذو الأحاسيس الشعرية المرهفة ، كان يعجب ب « بينديكتوفى »<sup>(١)</sup> ، أما « تشيرنيفيسكى » فقد كان يحسب « فيتا »<sup>(٢)</sup> ، وهو أحد الشعراء الذين كان يحبهم « تولستوى » ، نسودجا للهنذر ، مفترضا أنه لا يقارن به في خوائه إلا هندسة « لوباتشيفسكى » . وإذن فإن تلك الحالات التي يبدو فيها العمل الشعري جيدا من وجهة نظر ، وردئا من وجهة نظر أخرى ، هي من الكثرة بحيث ينبغي ألا نحسبها حالات استثنائية ، بل هي عادية .

وإذن ، فما الاعتبار الحاكم في هذا المقام ؟ من أجل أن نفهم هذا لا بد من أن نضع في اعتبارنا الحقيقة الآتية : وهي أننا تناولنا الشعر من حيث هو نظام سيميولوجي ( علامي ) ، وحددناه بناء على ذلك بحسبانه لغة ثانية ، ولكن بين اللغة الفنية واللغة الأولى - اللغة الطبيعية - فارقا جوهريا ، فأن تتكلم « جيدا » باللغة الروسية معناه أن تتكلم بها بطريقة « صحيحة » ، أى أن تستعملها طبقا لتواعد معينة ، أما أن « يجود » ابداعك الشعر ، وأن « يصحح » ابداعك إياه ، فأمران مختلفان ، أحيانا يقتربان ، وأحيانا يفترقان ، وإلى حد كبير ، وإنما لتعرف السبب في هذا ، ذلك أن اللغة الطبيعية واسطة لنقل المعلومة ، ولكنها في ذاتها ، ومن حيث هي ، لا تحمّل المعلومة ، فنحن حين نتحدث اللغة الروسية نستطيع أن نعرف كما لا نهائيا من المعارف الجديدة ، ولكن المفروض أننا نعرف اللغة الروسية إلى درجة أننا لم نعد نلاحظها ، ومن ثم ليس محتسلا ، في الظروف العادية للكلام ، أن يقع من الناحية اللغوية ما لم يكن متوقعا ، أما في الشعر فالأمر يختلف ، إذ إن بنية القصيدة ذاتها « إعلامية » informative وينبغي أن نتلقاها على الدوام بطريقة غير آلية .

إن هذا يحدث بالطريقة التالية ، فكل مستوى شعري - كما حاولنا تقريره - ذو طابقين ، ومن ثم يخضع في ذات الوقت لما لا يقل عن نظامين غير متطابقين من القواعد ، ونحقيق هذه الطائفة من تلك القواعد يؤدي بالضرورة إلى الانحراف عن الأخرى .

ومعنى ذلك أن الكتابة الجيدة للشعر تعنى كتابة الصحيح واللا صحيح في وقت واحد . أما الشعر الرديء ، فهو ذلك الذي لا يحمل معلومة على الاطلاق ، أو يحملها ولكن بقدر جد ضئيل ، وإن كانت المعلومة بدورها لا تبتنى إلا حينما يكون النص غير قابل للحدس أو التخمين مقدما ، وبالتالي يجب على « الشاعر » ألا يمارس مع « القارئ » لعبة الضرب من تحت لتحت ، على اعتبار أن علاقتهما على الدوام هي علاقة توتر وصراع ، وكلما كان هذا التوتر أكثر حدة ، كان ما يرنخه القارئ من الكساره في هذا الصراع أكثر غنى . والقارئ يقترب من قراءة النص الشعري وهو مزود بسزيج من الأفكار الفنية وغير الفنية ، وهو يبدأ قراءته من حيث توجد تلك التوقعات المبنية من خبراته الحية وخبراته الفنية ، والتي يثيرها لديه اسم الشاعر ، وعنوان الكتاب ، وأحيانا حتى غلاف الكتاب وطبعته !!

ويأخذ المبدع في اعتباره ظروف ذلك الصراع ، فيتحسب لتوقعات القارئ ، وأحيانا يستشيرها عن عمد . وهكذا فإننا حين نتعرف في النص الشعري على واقعتين من نمط ما ، وعلى القاعدة التي تنظمهما ، فإننا نبدأ على الفور في توقع الثالثة والرابعة وهلم جرا ، فالشاعر الذي يسوق إلينا ، وعلى مختلف الأصعدة ، ضروبا من الأيقاع<sup>(3)</sup> ، يحدد لنا بالتالي طبيعة توقعاتنا ، وبدون هذا لا يمكن للنص الشعري أن يغدو قنطرة بين المبدع والقارئ ، بل ولا يتسنى له تحقيق وظيفته الاتصالية ، ومن ناحية مقابلة ، فإن توقعاتنا إذا بدأت تتحقق بالكامل واحدا تلو الآخر فإن النص يصبح سخاويا من الناحية الإعلامية .

من هنا نستنتج الحقيقة التالية ، وهي أن الشعر الجيد ، الشعر الذي يحمل بلاغا شعريا ، هو ذلك الشعر الذي يتوأكب فيه المتوقع واللا متوقع في وقت واحد ، أما فقدان الأصل الأول ( المتوقع ) فإنه يجعل النص عديم المعنى ، على حين أن فقدان الأصل الثاني ( اللا متوقع ) يجعله عديم القيمة .

لننظر نموذجين للمحاكاة الهجائية يوضحان لنا معنى فقدان كلا الأصلين ، أولهما يتعلق بفقدان العنصر الأول ، وهو عبارة عن أمثلة منظومة كتبها ب . أ . فيازيمسكي بعنوان « شراقة » ، وهو يناكى بها - هجائيا - إحدى قصائد د . ا . خفستوف . إن عمل فيازيمسكي يعتبر ابتعاثا عبقريا لشعر رديء ( يقصد شعر خفستوف ) ، ومن ثم فهو - بمعنى ما - نص شعري جيد ، لكن ما يعيننا الآن ليس ما به كان هذا النص جيدا ، بل بأية صورة أعاد فيازيمسكي بعث آية شعر رديء :

واحد فرنسي

راح يزدرد البطيخ

ورغم أنه مركيز فرنسى  
فإنه يتمتع بذوق روسى  
وفى التهام الحلوى لا يتسهل كثيرا .  
ريفى قفز إلى شجرة  
وبملء شذقيه راح يتشر ثمرة منها  
أو لنقل ببساطة إنها ثمرة برقوق أسود روسى :  
معنى هذا أنه فى حبه غير سعيد .  
حمامة ضربت بصرها  
وراحت تنبح : « لصوص ، لصوص » !!  
ولكن أخانا الفرنسى  
من يوم مولده وهو غير جبان  
والريفى كذلك غير راجل  
وعلى الحمامة لم تسقط ولا ثمرة من الجوز  
هنا تكمن فى الأمثلة تلك الحكمة الدقيقة فى ذوقها :  
أن السيدة الحمامة  
حتى ولو كفت عن النهيق ، لن تنقلب أبدا إلى ثعلبة !!



إن هذه القصيدة قصيدة رديئة من وجهة نظر فيازيمسكى ، وهى رديئة لفراغها من المعنى ، وفراغها هذا يتركز فى عدم نواوأم أجزائها ، فى كون كل عنصر فيها لا يسهد لتاليه ، بل يرفضه ، وكل نال لا يشكل مع سابقه زوجا يتسق طبقا لقاعدة معينة . فأماننا ، وقبل كل شىء طائفة من الإحالات التدلالية : ريفى يقفز إلى شجرة ، ولكن ، وعلى عكس المتوقع ، ليقطف منها ثمرة ، وفيما بعد يذكر أنها ثمرة جوز !! وليس شمة أية علاقة مشروعة بين شخصيات التصيدة - الفرنسى : والريفى ، والحسار : الذى يتضح فيما بعد أنه أنشئ ، بل وأنه « سيدة » !! وهكذا يتحول الموضوع إلى لا - موضوع ، وهكذا - أيضا - لا نرى بين الموضوع وبين الخلق ، ونعنى بالخلق القيمة التى استهدفها المؤلف ، أية علاقة صحيحة يمكن إقامةها ، فبعد أن يخبرنا المؤلف أن الريفى « راح بملء شذقيه يتشر الثمرة » موضحا ذلك بقوله : « أو لنقل ببساطة إنها ثمرة برقوق روسى » ( الجسع فى عبارة « ببساطة » و « برقوق أسود » جسع غير متوقع هو الآخر ، إذ لماذا يكون

اليرقوق الأسود أكثر بساطة ؟ ) يختم المتقطع بقوله : « معنى هذا أنه في حبه غير سعيد » ،  
ومثل هذه الخاتمة لا تكاد ترشحها قيمة خلقية .

وينفس الدرجة نرى النص ممزقا من الناحية الأسلوبية ، لأن كلمة « ضربت » وكلمة  
« بصر » لا تشكل نسقا واحدا ، أما التعامل مع القافية فيمثل بالنسبة للمؤلف قدرا من الصعوبة  
يجعل بقية الأنساق تتحطم كلية ، « فاحسار بنبج » ، والمعجم اللفظ يتحد مع تعبيرات أثرية  
مثل : « الحكمة الدقيقة في ذوقها » . ولو أننا طرحنا جانبا كل ترتيبات المؤلف التي انبثقت  
أساسا من كونه يكتب « محاكاة هجائية » أو « كلاما بالغة خفستوف » لاحتل النص الشعري .  
أمامنا محاكاة هجائية أخرى تبنت قصيدة تحق كل قواعد التوزيع القرائي ، كما تحقق جماع  
التقاليد المتبعة ، تلك هي قصيدة كوزما بروتكوف :



## إلى صورتى الشخصية

حين تقابل فى الزحام شخصا  
ذا بزة رسمية  
مقطب الجبين غامض السحنة  
مضطرب الخطوة  
مرسل الشعر فى غير ما نظام  
صارخا  
وهو يرتجف بأطراد فى نوبة عصبية  
أتعرف -- هذا أنا !  
ذلك الذى انزعوه فى شراسة تتجدد  
من جيل إلى جيل  
ذلك الذى اقتلعوا عنه إكليل الغار  
فى غير تدبر  
ذلك الذى لا يبنى ظهرا طيعا لأى مخلوق  
تعرف - هذا أنا  
فى فهمى ابتسامة هادئة  
وفى صدرى - أفعى



إن القصيدة تتشكل مما كان معروفاً في تلك الحقبة من ملامح خاصة بالشعر الرومانتيكي ، وتلبي ما يتوقع القارئ تحفته من نظام ذي قيمة ، فالتناقض الأساسي هنا هو بين « الأنا » ( يعني الشاعر ) - والآخريين ، بين التطوئية المبدع واغتراب ، وخسة الآخريين وحقدهم ، وكل هذا كان من التقاليد ذات المغزى آنذاك ، تلك التقاليد التي يتضاف إليها فيلق كامل من الملامح على المستوى التعبيري ، ثم على المستوى العروضي والوزني ، مما يولد قوة دفع لا تنهار أبداً ، وهذا يعني أن النص من حيث هو نتاج فني أصيل عديم الإعلامية ، وإن كانت الجرعة الإعلامية ذات الطابع الحكائي المهجائي تتحقق بالإشارة إلى العلاقة بين النص والواقع خارج النص . إن صورة « الشاعر الأبله » داخل النص تتجلى في واقع الحياة نموذجاً للنموظف الخفيف ، يدل على هذا أن نفس البيت يتوارد عليه البيديلان ، ففي السطور « ذو بزة رسمية » ، وبين السطور « يرتدى ثوباً رسمياً » وكلما كان النص أكثر انطباعاً بتلك الطوابع كانت إشارته إلى معنى الواقع المعيش أغزر دلالة ، وإن كانت هذه الدلالة ذات قيمة إعلامية تبتثق من طبيعة المحاكاة المهجائية ذاتها ، لا من موضوعها .

بهذه الصورة فإن النصوص الشعرية التي تحقق وظيفة « الشعر الجيد » في هذا النظام الثقافي أو ذلك ، هي فقط تلك النصوص التي تحظى بجرعة إعلامية عالية informative ، وهذا يعني الجدل مع حاسة التوقع القرائي ، يعني التوتر ، يعني الصراع ، وفي التحليل الأخير يعني إخضاع القارئ لنظام فني أغزر دلالة مما هو معتاد عليه ، وإذا يقنع المبدع قارئه بهذا فإنه يأخذ على عاتقه مهمة المضى به قدماً ، وهذا الإقناع الإبداعي سرعان ما يتحول بدوره إلى تقليد ، وهكذا يفقد إعلاميته وهلم جرا ، إن التجديد لا يكمن على الدوام في ابتداع الجديد ، بقدر ما يكمن في العلاقة الإيجابية مع التقاليد : نعيش ذاكرة التراث ، وفي نفس الوقت عدم انتساخه<sup>(4)</sup> .

ولأن الشعر الجيد يوجد دائماً فيسا لا يقل عن بعدين ، فإن إبداعه فنيا بالتدرج من المحاكاة إلى خالق نساذج توليدية أمر صعب ، ولهذا فإننا حين نقول : « إن الشعر الجيد هو الذي يحمل معلومة ، أي لا يمكن التكهن مسبقاً به » ، فإننا بهذه المقولة ذاتها نؤكد أن : « الشعر الجيد هو الذي يكون محصوله الفني غير متيسر لنا الآن ، ثم إن إمكانية هذا المحصول الفني غير قطعية الثبوت » .



## الهوامش

(١ - ٢) بنيد يكتوفى ، فينا : شاعران مغموران أعجب بأولهما الروائى الروسى « تور جينيف » ، وأعزم بثانيتها المفكر والكاتب المشهور ليف تولستوى ، والإعجاب بهما دليل على نسبة الجودة الفنية ( المترجم ) .

(٣) النظر : ف . ب . زاريتسكى : الدلالة وبنية الشكل فى فن القول - ملخص رسالة دكتوراه - ١٩٦٦ .

(٤) يشبه هذا ما دعاه ت . س . اليوت الأحساس بالماضى The consciousness of the Past وبه - عن طريق اليوت - تأثر بعض شعرائنا المعاصرين ، ومنهم بدر السياب وصلاح عبد الصبور .

## بعض النتائج

إن البنية الشعرية تمثل آلية فنية شديدة المرونة والتعقيد معا ، وامكانياتها المتنوعة في حمل المعلومة ونقلها تبلغ من الكثيف والاكتمال حدا لا يمكن أن يتأرن به في هذا المقام أى إبداع آخر تصنعه يد الإنسان .

وكما رأينا ، فإن البنية الشعرية تتوزع إلى عديد من العناصر التنظيمية الجزئية ، وحمل المعلومة لا يتسنى إلا على حساب التنوع الناجم عن الاختلاف بين البنى التحتية ، ثم لا يتسنى - أيضا - إلا بحكم أن كل بنية من هذا البنى التحتية لا تؤثر آليا ، ولكنها تتوزع بدورها إلى ضربين - على الأقل - من ضروب البنية العميقة ، وعلى مستوى أدنى من مستويات العمل ، وهذه البنيات العميقة تتقاطع خلال النص ، ناقضة عنه ثوب الآلية ، دافعة إليه ببعض عناصر العفوية . وبما أن « العفوى » بالنسبة إلى إحدى البنيات العميقة يتبدى باعتباره نظاميا بالنسبة إلى بنية أخرى فإن من الممكن أن ينظر إليه من حيث هو « متوقع » و « لا متوقع » في ذات الوقت ، الأمر الذى يبدع - عمليا - إمكانيات معلوماتية غير محدودة .

في الوقت نفسه يعتبر العالم الشعري نموذجا (Model) للعالم الواقعي ، ولكن علاقته به هي غالبا علاقة ذات طبيعة معقدة ، فالنص الشعري آلية جدلية عميقة ذات قوة طاغية للبحث عن الحقيقة ، وتأويل العالم المحيط ومحاولة التغلغل إلى داخله .

ما العلاقة - إذن - بين اللغة الشعرية ولغة الحياة اليومية ؟ في بداية العشرينيات من هذا القرن تحدث منظرو المدرسة الشكلية عن الصراع بين الطريقة واللغة ، وعن تلك المقاومة التي تبديها المادة اللغوية التي تشكل جوهر ومقدار التأثير الجسالى على سواء ، وفي مقابل هذا شهدت نهاية العشرينيات وبداية الثلاثينيات بروز نظرية المطابقة الكاملة بين لغة الحديث ولغة الشعر ، ومنطقتية ميلاد الشعر من داخل محفوظ البيعة ، وفضلا عن ذلك انتعش من جديد ذلك الشعار الذى رفعه منظرو الأدب الفرنسيون في أواخر القرن التاسع عشر من أن الشعر ليس إلا أسلوبا حكائيا للكلام العادى . ومع هذا فإن آراء منظري العشرينيات من هذا القرن قد عانت كثيرا من أحادية النظرة ، رغم أنهم أولوا اهتماما للمنظور الواقعي في علاقة الشعر باللغة ، أما قيسا عدا ذلك فإنهم وقد اتكأوا في تجربتهم الشعرية على الشعرية الروسية في القرن العشرين راحوا - عمليا - يعسبون ما استنتجوه من تقنيات جديدة .

إن الهدف من الشعر لا يتحصر - بالطبع - في طرائقه ، بل يمتد إلى معرفة الإنسان بالعالم ، وبالعلاقات بين الناس ، وبنفسه ، وقدرته على بناء شخصيته في غمار عملية المعرفة والتواصل الاجتماعى ، أى أن اهدف من الشعر يتشقق - في التحليل الأخير - مع اهدف من

الثقافة بعامة . غير أن الشعر لا يمكنه تحقيق ذلك الهدف إلا بوسائله الخاصة ، والوعي بها لا يمكن أن يتسنى إذا غفلنا عن آلية هذه الخصوصية ، أي عن البنية الداخلية للشعر ، وهي آلية يصبح أمر اكتشافها أكثر سهولة حين نتخبط في صراع مع التلقائية اللغوية ، وإن كان منبع التأثير الفني لا يقتصر ، كما لعنا لاحظنا ، على الانحراف عن القواعد العملية للغة ، بل يتجاوز ذلك إلى مقاربتها ، ففي ظل التلقائية اللغوية ، وفي ظل تلك القواعد البنائية التي لا تحظى على مستوى اللغة العملية بأية خيارات ، نرى الشعر يتسع بأخريه .

إن هذه الحرية تتجلى - بداية - في بنيات النص ، وهي بنى غير ممكنة في لغة الواقع ، أو هي غير مستعملة ، ومن الممكن أن يقترب الشعر - بعد تلك البداية - من قواعد اللغة العادية حتى يتطابق معها تماما ، ولكن . بما أن هذا التطابق لا يمثل ناتجا لعملية التلقائية اللغوية بقدر ما هو نتيجة لانتقاء واحد من مجموعة إمكانات ، فإنه يغدو حاملا لرسالة فنية .

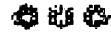
إن في صميم اللغة ذاتها رصيذا من المعاني ، فعلى مستوى النطق يوجد ضرب من الترادف الحقيقي . وعلى المستويات الأخرى توجد الصيغ المتوازية ، وكلاهما يتيح إمكانية الاختيار ، وينبجس منه العديد من الدلالات الأسلوبية ، أما البنية الشعرية فحقيقتها تكمن في أنها إذ تستعمل - عن عمد - وحدات غير مترادفة ، وغير متكافئة القيمة ، فإنها تستعملها كما لو كانت مترادفة ومتكافئة القيمة ، وبهذه الكيفية فإن أي طابع تصطبغ به العلاقة بين نظام اللغة الشعرية ونظام اللغة العادية ، سواء بالتطابق الدلالي أو الاختلاف المتناهي ، إنما هو حالات خاصة . والمهم أن تلك العلاقة بين النظامين ليست تنقائية أو أحادية الدلالة ، وبالتالي فهي علاقة يمكن أن تضحى محملة بالمعاني .

وباستثناء اللغة الطبيعية ، فإن الإنسان العادي يمتلك مالا يقل عن نظامين نموذجيين يحظيان بنشاط كامل في تشكيل وعيد ، وهما نظامان شديدا القوة ، وإن كانا عقويين ، ومن ثم غير مدحوظين بالنسبة إليه ، أما أحدهما فنظام « الفكر الصحيح » ، أو الوعي المعيشي اليومي ، وأما الآخر فالنظرة الكونية إلى لوحة الوجود بأسره .

أما الفن فهو ينفث الحرية في آلية تلك الأكوان ، ويهز أحادية المعنى فيما يسود تلك الأكوان من علاقات ، مرحبا بذلك آفاق المعرفة ، فحينما يخبرنا « جوجول » أن أنف « المستخدم » قد « فر » ، فإنه بذلك ينحرف عن نظام العلاقات العادي . نغني عن شبكة الصلات بين التصورات البصرية ( أنف بحجم الإنسان ) !! بيد أن هذا الانحراف بالذات هو الذي يجعل من هذه العلاقات موضوعا للمعرفة .

أما بعد « جوجول » فقد أقيمت فترة التخلي عن « القاتازيا » ، وأصبح الكتاب يصورون العالم كما تدركه تجربة الحياة اليومية المعيشية بكل ثريتها ، غير أن هذا بدوره كان انتقاء واعيا لمنحط معين من التصوير وسبط إمكانات اختيار أخرى ، أي أن مراعاة قواعد المحاكاة الصادقة لواقع كانت في هذه الحالة ذات رسالة إعلامية ، تماما كما كان الانحراف من قبل ، ولعل هذا

الختل من حقول الإدراك الإنساني قد غدا للآن مجالاً معرفياً يتمتع بالحرية والوعى ، وإن كانت آفاق بناء الرؤية الشعرية مازالت مشوبة بالعموم ، على الرغم من تلك الفرضية القائلة بأن كلا من الشعر والنثر يتحتم تناوله من منظور الخاص به .



تم بحمد الله

## مراجع للمؤلف

( أ ) مراجع أصلية :

- ١ - أسيف . ه .
- الشعر ضرورة - لماذا ؟ ولمن ؟ - موسكو ١٩٦١ م
- ٢ - أوسيينسكى . ب . أ .
- قضية الأسلوب من المنظور الدلالي - تارتو ١٩٦٩ م
- ٣ - أوسيينسكى ولوتمان . ي .
- الاصطلاحية فى الفن - دائرة المعارف الفلسفية - المجلد الخامس - موسكو سنة ١٩٧٠ م
- ٤ - إيفانوف
- إيقاع قصيدة ماياكوفسكى - وارسو سنة ١٩٦٦ م
- ٥ - باختين . م .
- قضية الشعرية عند دستوفسكى - موسكو سنة ١٩٦٣ م
- ٦ - بلوتسكى ، سيمون
- الأعمال المختارة - موسكو ، ليننجراد ١٩٥٣ م
- ٧ - بلينسكى . ف . ج .
- الأعمال الكاملة - موسكو ١٩٥٥ م
- ٨ - بوخشتاب . ي .
- عن بنية الشعر الروسى الكلاسيكى - دراسات فى الأنظمة السيميولوجية - جامعة تارتوس ١٩٦٩ م
- ٩ - بوشكين . أ . س .
- الأعمال الكاملة - موسكو
- ١٠ - بيلي ، أندريه
- جدلية الإيقاع - موسكو ١٩٢٩ م
- ١١ - تارانوفسكى . ك .
- الإيقاع المزدوج - بيوجراد ١٩٥٣ م
- ١٢ - تولستوى . ل . ن .
- الأعمال الكاملة - موسكو ١٩٥٣ م

- ١٣ - توماشيفسكى . ب . ف .  
الشعر واللغة - موسكو ١٩٥٨م
- ١٤ - توماشيفسكى . ب . ف .  
الأسلوبية والعروض - ليننجراد ١٩٥٩م
- ١٥ - توماشيفسكى . ف .  
العروض الروسى - براج ١٩٢٣
- ١٦ - توماشيفسكى . ب . ف .  
عن الشعر - ليننجراد ١٩٢٩م
- ١٧ - تيموفيف . ل . أ .  
قضايا الشعر - موسكو ١٩٣١م
- ١٨ - تينانوف . ي .  
قضية لغة الشعر - ليننجراد ١٩٢٤م
- ١٩ - جامباروف . م . ل .  
الشعر النبرى فى بواكير ماياكوفسكى - جامعة تارتوف ١٩٦٧م
- ٢٠ - جاكوبسون . ر .  
شعرية القواعد وقواعد الشعر - فى كتاب « فن الشعر » - وارسو ١٩٦٩م
- ٢١ - جانشاروف . إ . أ .  
الأعمال المختارة - دار نشر الدولة - موسكو .
- ٢٢ - جيرمونسكى . ف . م .  
القافية - تاريخها ونظريتها - براج ١٩٣٢م
- ٢٣ - جيرمونسكى . ف . م .  
مدخل إلى علم الوزن - نظرية الشعر - ليننجراد ١٩٢٥م
- ٢٤ - خارجايف ، ف .  
ثقافة ماياكوفسكى الشعرية - موسكو ١٩٧٠م
- ٢٥ - شنجلي . ج .  
تقنية الشعر - موسكو ١٩٦٠م
- ٢٦ - لوتمان . ي . م .  
بنية النص الأدبى - موسكو - دار الفن - ١٩٧٠م
- ٢٧ - لوتمان . ي . م .  
ملاحظات حول قضية الباروك فى الأدب الروسى - ١٩٦٨م

- ٢٨ - لبتز ، أوتسر  
التوازي - فن الشعر - موسكو ١٩٦١ م
- ٢٩ - ميندال بيدال ، رامون  
الأعمال المختارة - موسكو ١٩٦١ م
- ٣٠ - يناكيف ، م .  
الشعر البلغاري - صوفيا ١٩٦٠ م

(ب) مراجع وسيطة ( بلغات أخرى ) :

1. American Contributions to the fifth International Congress of Slavists, Safic, 1963.
2. Bojtav, Endre,  
L'ecole integraliste Polonise, Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae XII,  
1970.
3. Czemy, Zygmunt,  
Le Vers Francais et Son art Structural "Poetics". Warszawa, 1961.
4. Fonagy, Ivan,  
Information sgehalt Von Wort und Laut in der Dichtung. "Poetics". Warszawa, 1961.
5. Hrabak, Josef,  
Remarque sur Les Correlations intre Le Vers et La Prose, Warszawa, 1960.
6. Hrabak, J.  
Uvod do teorie Verse, Praha, 1958.
7. Kride, M.  
Wstep do badan nad dziełom Literackim, Wilno, 1936.
8. Quiraud, Pierre,  
Problemes et methods de la statistique linguistique, Paris, 1960.
9. Strauss, Claude, L.  
Anthropologie Structurale, Plon, 1958.
10. Unbegaun, B.  
La Versification russe, Paris, 1958.

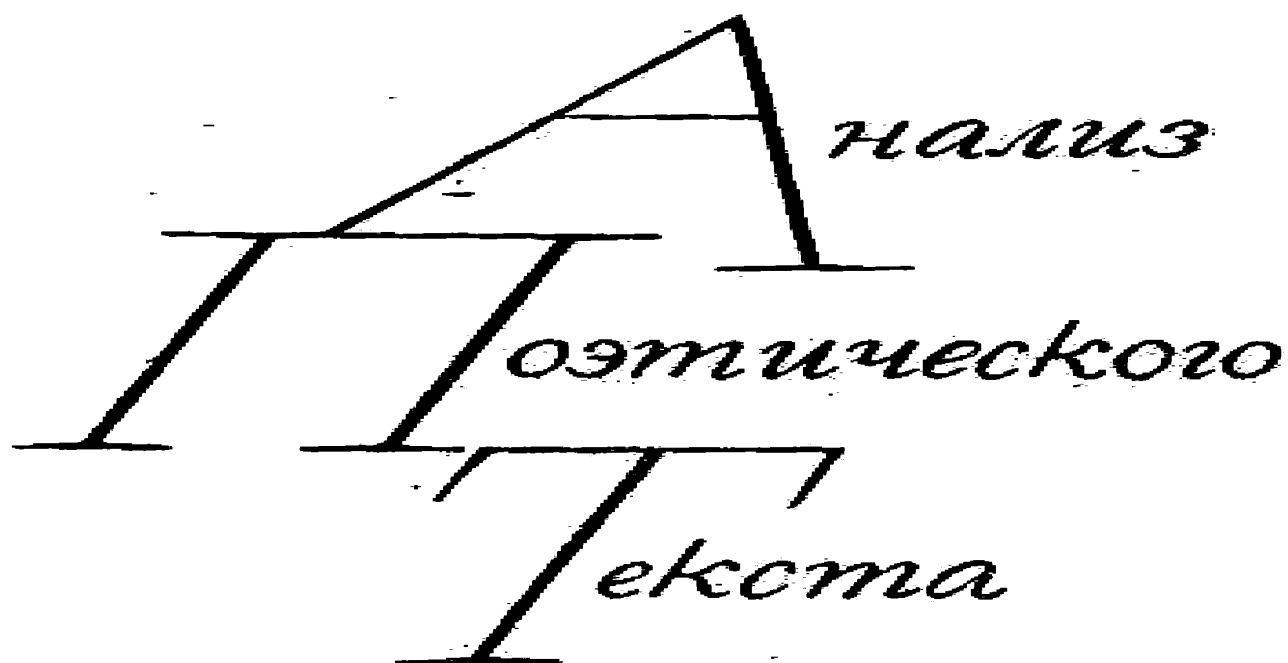


# فهرس الكتاب

الصفحة	الموضوع
١٧	تقديم
٢٧	أهداف ومناهج التحليل البنائى للنص الشعرى
٣٦	اللغة - مادة الأدب
٤٢	الشعر والنثر
٥٥	طبيعة الشعر
٦٣	التكرار الفنئ
٧٠	الإيقاع أساس البنية الشعرية
٧٣	الإيقاع والوزن
٩١	قضية القافية
٩٧	التكرار على المستوى الصوتى
١٠٦	الشكل الكتابى للشعر
١١٢	مستوى العناصر الصرفية والنحوية فى البنية الشعرية
١٢٥	مستوى المعجم الشعرى
١٢٩	مفهوم التوازى
١٣٣	البيت باعتباره وحدة
١٣٨	المقطوعة الشعرية باعتبارها وحدة
١٤٧	إشكالية الموضوع الشعرى
١٥٢	الغريب فى النص الشعرى
١٦١	وحدة النص - تكوين النصيدة
١٦٩	النص والنظام
١٧٨	الحسن والردىء فى الشعر
١٨٤	بعض النتائج
١٨٧	فهرس المراجع

Ю. М. ЛОТМАН

---



СТРУКТУРА СТИХА

Издательство «ПРОСВЕЩЕНИЕ»  
Ленинградское отделение Ленинград - 1972

التحويل لصفحات  
فردية والمعالجة  
فريق العمل بقسم  
تحميل كتب مجانية

بقيادة  
\*\* معرفتي \*\*

[www.ibtesamh.com/vb](http://www.ibtesamh.com/vb)  
منتديات مجلة الإبتسام

شكرا لمن قام بسحب الكتاب

روائع مجلة  
الابتسام  
من الكتب  
المعالجة  
والصفحات الفردية